

O ESPINHO DE KLEIST E A POSSIBILIDADE DE DANÇAR-PENSAR

Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho

Orientador: Professor Doutor José Bragança de Miranda
Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias

LISBOA, SETEMBRO DE 2010



Pelo apoio incondicional e porque acredito que também este é um trabalho de grupo agradeço à minha família, ao meu orientador José Bragança de Miranda, aos meus professores, amigos, e colegas, em especial agradeço a contribuição de Vera Mantero, Lisa Nelson, Deborah Hay, Mark Tompkins, Julyen Hamilton, João Fiadeiro, Peter Michael Dietz, Howard Sonnenklar, André Lepecki, José Gil, Luís Quintais, Maria José Fazenda, Vítor Rua, Carla Gago, Ana Mira, e Paulo Trindade.

O ESPINHO DE KLEIST E A POSSIBILIDADE DE DANÇAR-PENSAR

Dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias.

RESUMO

O presente trabalho corresponde ao levantamento de várias questões encontradas durante o estudo que coloca em paralelo o paradoxal texto *Sobre o Teatro de Marionetas* de Heinrich von Kleist e o não menos paradoxal título e matéria de trabalho do solo de dança contemporânea de Vera Mantero *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois*.

ÍNDICE

1- Introdução	4
2- Dançar-Pensar	8
3- As Imagens.....	17
4- O Espinho de Ser Consciente	24
4.1- O <i>Spinario</i>	24
4.2- O Espinho de Sócrates.....	26
5- Um Paradoxo	30
6- Graça e Queda.....	47
7- Conclusão.....	58
Anexos:	
1- <i>Uma Misteriosa Coisa...Um Solo de Vera Mantero</i>	63
2- Biografias	
2.1- Deborah Hay	75
2.2- Julyen Hamilyon.....	76
2.3- Lisa Nelson	76
2.4- Mark Tompkins.....	77
2.5- Steve Paxton.....	78
2.6- Vera Mantero	78
3- Dvd de <i>Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois</i>	i
Bibliografia.....	80
Videografia.....	82
Filmografia	82

1- INTRODUÇÃO

Recuar até à génese deste trabalho, é recuar até ao início da minha formação em dança recuperando certos episódios de aprendizagem e de reconhecimento do que se passava em relação ao pensamento, à força motriz¹ dos corpos e às imagens que produziam. Num certo momento, no percurso de aulas de dança convencionais, como por exemplo as aulas de técnica de dança clássica (que frequento desde 1981), apercebi-me que os alunos aderem de diferentes formas aos movimentos propostos, podendo engrenar facilmente numa dança por um automatismo lógico no corpo, ou bloquear na interpretação de uma imagem que não conseguem integrar imediatamente no seu corpo, senão à custa de pensar e de repetir muito. São, evidentemente, duas tendências pelas quais passam todos os alunos (consoante as fases, os dias e o tipo de movimentos). Mas há alunos com tendência para incorporar² mais rapidamente o que é proposto e outros há com tendência para ficarem bloqueados, a pensar. Se tendencialmente, como aprendiz, me colocaria no segundo grupo, sei que o esforço que fiz para aprender com os meus colegas mais “dinâmicos”, mais “instintivos”, passou por eu própria me aperceber dessa diferença de abordagem e por me dizer constantemente “não penses, faz!”, como quem diz “atira-te para piscina, verás que podes nadar”. Foi por isso extremamente consolador chegar a Lisboa em 1993, para começar o Curso da Escola Superior de Dança, e tomar conhecimento de uma coreografia³ chamada *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e*

¹ Em *Sobre o Teatro de Marionetas* Kleist refere-se à *vis motrix* enquanto alma: “Porque a afectação surge, como o Senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) se encontra num qualquer ponto que não coincide com o centro de gravidade do movimento”. (Kleist [1810], 2009: 137)

² Sobre o conceito de incorporação ver Fazenda, 2007: 62.

³ Sobre a discussão terminológica e dos conceitos: “coreografia”, “peça coreográfica”, “espectáculo”, “projecto”, “performance”, e ainda, “intérprete”, “performer”, “bailarino”, “coreógrafo” e “artista” ver as considerações de Maria José Fazenda em *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções* (Fazenda, 2007: 13,16). Opta-se, neste trabalho, pelas designações “coreografia” ou “solo” para *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois* (Mantero, 1991) por contraste com a “peça escrita” *À Espera de Godot* (Becket, 1952), e por considerar ser mais operacional dizer “o autor coreografou”, no caso da primeira, e “o autor escreveu, ou encenou” no caso da segunda. Sobre a utilização dos termos “dança” e “coreografia”, ver também Ana Mira (2008: 30), e André Lepecki (2006: 6, 7). A análise de Lepecki que aborda o conceito de coreografia enquanto “invenção peculiar do início da modernidade, enquanto tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com comandos da escrita”, parece ser muito pertinente. Considera-se possível, também, abordar a definição de “coreografia” como a simples inscrição, percurso, desenho, ou desígnio de um corpo no espaço e no tempo. Uma formulação que não implica a relação da coreografia com a dança e que nos permite falar, por exemplo, de coreografias do quotidiano, da coreografia de um actor no palco, da coreografia de um operador de câmara, ou da coreografia de qualquer trabalho que implique o uso do corpo. Levanta-se também a hipótese de esta segunda definição de “coreografia” poder ser operacional no espaço virtual, onde não é possível criar

Pensar Depois da coreógrafa Vera Mantero (1991). De repente, uma pessoa sente-se acompanhada por alguém que ainda não conhece, só porque partilha uma inquietação semelhante.

Durante a formação no Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea do Forum Dança (1997/1999), vários professores, entre os quais a própria Vera Mantero, proporcionaram a um grupo de alunos, num curto espaço de tempo, experiências distintas num regime bastante intensivo de trabalho. Pode dizer-se que o presente trabalho começou aí e é quase possível imaginar tê-lo feito em conjunto com mais dois, ou três colegas desse curso. Por um lado, porque, logo em 1997, se recebeu uma enorme quantidade de informação e de pistas num módulo condensado de aulas de História da Dança Contemporânea, leccionado pelo Professor André Lepecki⁴. Foi no contexto dessa aula que li *Sobre o Teatro de Marionetas* de Heinrich von Kleist pela primeira vez e, passado pouco tempo, associei o episódio do *Spinario* desse conto a *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*⁵. Por outro lado, porque uma série de acontecimentos me levaram a pensar na questão da confiança, ou da fé, em acreditar, ou no pôr em causa o que se está a fazer, como mecanismo desestabilizador do “pensamento em acção” (Manning, 2009: 2). Por exemplo, numa aula de danças africanas, uma aula que surgiu um bocado fora do âmbito do curso citado, o professor fez parar um colega durante a sequência de movimentos, e afirmou: “Já sei qual é o teu problema...” - fez uma pausa curta e continuou – “...é a cabeça. O teu problema é a cabeça!”. Ao que a turma explodiu de riso. O professor referia-se efectivamente ao movimento da cabeça em consonância com o resto do corpo, mas o grupo, sabendo que o colega não acreditava naquilo que estava a fazer, interpretou o que ele disse como um problema da “mente”: O pensamento reflexivo como elemento bloqueador da graça e da fé no movimento. Quem sabe se o bloqueio do movimento da cabeça em relação ao corpo não

dança - por ausência de corpo humano - mas onde talvez seja possível desenhar coreografias mais próximas da animação. Essa hipótese mereceria um estudo aprofundado do trabalho de Merce Cunningham com tecnologias digitais (ver: <http://www.merce.org/media/danceforms.php>).

⁴ André Lepecki (1965) is a curator, dramaturg, writer, and co-creator based in New York city. Currently he is Associate Professor in Performance Studies at New York University where he teaches courses on critical theory, continental philosophy, performance studies, dance studies, and experimental dramaturgy. (ver: <http://performance.tisch.nyu.edu/object/LepeckiA.html>)

⁵ Um trabalho de 1991 (ao qual assisti em 1994 e que revi em 1999) in *Mês de Março, mês de Vera, 10 anos de obras de Vera Mantero*, programa integrado em “Dança do século XX” na Culturgest com curadoria de António Pinto Ribeiro. Lisboa, Culturgest, 1999. (ver também DVD no anexo 3)

estaria relacionado com o facto de o colega ter a cabeça “noutro lugar”. A frase passou, então, a servir-nos como frase-chave, que repetíamos sempre que quiséssemos dizer que a cabeça (ou a mente) estava a impedir a dança.

O tema deste trabalho podia ser, “corpo, imagem e pensamento”, o que, no contexto da dança contemporânea portuguesa, traria logo como hipótese de objecto de estudo o trabalho da coreógrafa Vera Mantero, uma vez que esta é quem mais claramente se tem debruçado sobre a temática do pensamento na dança. Mas sendo este um tema tão vasto (podendo, por isso vir a ser explorado numa tese de doutoramento), optou-se por trabalhar somente sobre o episódio do *Spinario* do conto *Sobre o Teatro de Marionetas* de Heinrich von Kleist e sobre *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, coreografia de Vera Mantero. Tanto o episódio do *Spinario*, como *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* detêm fortes imagens de corpo e de pensamento.

Trata-se de falar e de nos interrogarmos sobre as “interrupções da acção por assaltos do pensamento”, ou “das desordens que a consciência suscita na graça natural do homem” (Kleist, [1810] 2009: 140). As questões relacionadas com os métodos de improvisação estão também presentes, uma vez que este trabalho de Mantero é dito “um solo improvisado” (Mantero, 1999). Mas o que quererá isto dizer ao certo? A presente dissertação, trata, por um lado, da questão da consciência emergir depois do gesto ter sido feito⁶, e por outro, do pensamento como fardo que impede e bloqueia a acção⁷.

A leitura de *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos* foi feita em paralelo com outros textos, dos quais destacamos: “A Verdade Nua e a Verdade Improvável” de José Miranda Justo, que introduz a edição citada, neste trabalho, de *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros escritos* (Justo 2009); o capítulo “Aesthetic Formalization: Kleist Über das Marionettentheater” do livro *The Rethoric of Romanticism* de Paul de Man (1983: 263-290); o texto “Poéticas da Redenção entre Schiller e Kleist” da tese de doutoramento *Schiller e Kleist, a propósito de Graça*, de Claudia Fischer (2007: 201-254); e, por último, um texto que não está explicitamente relacionado com *Sobre o Teatro de Marionetas*, nem sequer com Kleist, mas que remete, sim, para escritores do expressionismo alemão e do modernismo português e que concede um espaço

⁶ Kleist explica de que se trata no seu texto “Um paradoxo” (Kleist, 2009 [1810]: 125, 126).

⁷ Ideia desenvolvida por João Barrento em *O espinho de Sócrates* (1987).

privilegiado à questão de adiar o acto de pensar para não bloquear a acção: *O Espinho de Sócrates* de João Barrento (1987).

O presente trabalho, é ainda informado por entrevistas feitas a Lisa Nelson, Julyen Hamilton e Mark Tompkins a propósito de “improvisação”; por apontamentos tirados no debate intitulado *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* com Vera Mantero, Martine Pisani, Ana Mira e com moderação de Mark Deputter (Abril 2010); por uma conversa pública feita no contexto do encerramento dos *workshops* do FC Verão, com Vera Mantero e Olga Mesa, moderada por Nelson Guerreiro (Agosto 2010); pela intervenção de Vera Mantero no colóquio *Arte e Melancolia*, intitulada *Melancolia e Coreografia* (Março 2010); e ainda os *workshops* frequentados com, e o acompanhamento do trabalho e do pensamento de: Deborah Hay, Julyen Hamilton, Lisa Nelson, Mark Tompkins, João Fiadeiro, Olga Mesa, Howard Sonnenklar, Peter Michael Dietz, Thierry Bae, Francisco Camacho, Sofia Neuparth e Cláudia Dias. Estes dados não foram publicados recorrendo-se, por isso, a apontamentos feitos directamente à mão muitas vezes, com tradução directa do inglês para português, e à memória e experiência directa de contacto com o trabalho destes autores⁸. As entrevistas foram efectuadas aquando da passagem por Lisboa dos coreógrafos e pedagogos anteriormente referidos (2008, 2009), quando ainda se pensava numa investigação sobre o tema da improvisação. Esse projecto foi abandonado para dar lugar ao presente trabalho.

⁸ Foi ponderado organizar em anexo alguns dos textos de apontamentos, mas, dado os textos estarem em várias línguas, optou-se antes por integrar directamente no texto – em discurso indirecto – as ideias passadas pelos autores em questão.

2- DANÇAR-PENSAR

O meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.

(Barthes in Ribeiro, 1994: 9)

É comum em determinados contextos de aulas ou de *workshops* de dança contemporânea⁹ fazer-se uma associação entre a espontaneidade de um gesto e a sua verdade que poderá corresponder ao “não pensar” ou ao agir¹⁰ sem antecipar um futuro para não contaminar a realidade percebida com projecções da imaginação, ou com bloqueios do “espinho da consciência” (Barrento, 1987: 32). Como testemunha Ana Mira num debate informal sobre o assunto:¹¹ “Muitas vezes em aulas me disseram: *stop thinking!* Vê-se o corpo atrasar em relação ao grupo só pelo facto de se estar a *pensar*”. Mas dançar não é também pensar? A soma de todos os dados técnicos, físicos e mecânicos de um movimento não é suficiente para recuperar a graça de uma acção ou de uma imagem produzida por um acaso em determinado momento¹². Serão os métodos

⁹ Neste trabalho falamos em Dança Contemporânea como a dança que praticada, ensinada e apresentada nas últimas décadas, não está conotada com nenhuma técnica, ou escola específica, sendo tão flexível o termo quanto os autores, pedagogos, críticos, produtores e programadores que dele se servem. Fazenda, no seu livro *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*, caracteriza a “Dança Teatral”, como: “um género de performance que estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores”, que se constitui como “prática reflexiva de interesse sociocultural” e que se distingue da “Dança Social” e da “Dança Ritual”. (Fazenda, 2007: 1) Proponho aqui encarar a “Dança Contemporânea” como a “Dança Teatral” enquadrada na “Arte Contemporânea” (conceito trabalhado na cadeira *Problemas da Arte Contemporânea* de José Gil, curso de Estética FCSH, 2006/2007. Ver também anexo 1). Mira na sua dissertação, faz também uma distinção entre dança moderna, dança pós-moderna e dança contemporânea (Mira, 2008: 22)

¹⁰ Em *Por Exemplo a Cadeira*, Pinto Ribeiro cita Agamben a propósito do gesto e de agir: “ ‘Se a dança é gesto, é, pelo contrário, porque ela consiste inteiramente em suportar e exhibir o carácter medial dos movimentos corporais. O gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal. (...) no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim, que se comunica aos homens. (...) O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade’. Em resumo: Agamben parte de uma distinção entre ‘fazer’ e ‘agir’, que ele alicerça no jogo: ‘fazer’ tem sempre um fim exterior a si próprio, enquanto o ‘agir’ é um fazer que se enovela e se torna o seu próprio fim. O gesto seria um movimento que torna visível o meio enquanto tal, o que lhe permite inventar o conceito claro da medialidade pura”. (Ribeiro, 1997: 10, 11)

¹¹ Debate *Perhaps she could dance first and think afterwards* organizado pelo teatro Maria Matos com moderação de Mark Deputter e com a participação de Vera Mantero, Martine Pisani e Ana Mira, 2010.

¹² Como nos diz Helena Katz: “Não se volta no tempo da dança, não se recupera um movimento já executado. O movimento jamais se entrega em nudez. Está sempre incorporado – ou seja, tem sempre uma feição. E o corporal é sempre particular, temporalizado”. (Katz, 2005: 48)

de improvisação sistemas de estudo e de produção de acasos, ou de “inspirações do momento”, como lhes chama Kleist em “Um paradoxo”? (Kleist, 2009 [1810]: 126)

Segundo o depoimento de Mantero no mesmo debate, o corpo está sempre a pensar, havendo diferentes níveis de atenção e de “awereness”. O termo “thinking”¹³ parece corresponder mais a uma compreensão de tipo verbal. É uma palavra que não serve completamente a actividade (Dança). O uso da improvisação é uma resposta ao outro tipo de dança que leva a automatismos¹⁴. O nível de “awereness”¹⁵ é muito maior na improvisação do que nos automatismos que se estabeleceram ao seguir uma determinada técnica de dança. A improvisação obriga a um nível superior de “awereness”.¹⁶ Mantero considerava, em determinado período do seu percurso profissional, que havia um grande défice de pensamento quando dançava e que este corresponderia a uma repetição de fórmulas e de esteticização do movimento. Depois da sua experiência no Ballet Gulbenkian, companhia onde dançou entre 1984 e 1989, Mantero estudou técnicas de dança contemporânea, voz e teatro, em Nova Iorque e Paris fazendo então um corte com a sua formação de dança clássica¹⁷. Foi nesse contexto que coreografou *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards*.¹⁸ (1991).

¹³ O debate decorreu em inglês, opta-se aqui por não traduzir os termos chave “thinking” e “awereness”, por levantarem algumas dúvidas de tradução em relação à intenção exacta dos intervenientes no discurso falado em inglês.

¹⁴ Mantero refere-se a práticas de dança decorrentes de técnicas mais formalizadas como técnicas de dança clássica, ou técnicas de dança moderna.

¹⁵ José Gil propõe o termo “consciência do corpo” como tradução para “awereness”: “A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxónicos chamam *awereness*. (...) O paradoxo da *awereness* é que supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar ‘perfeitos’.”(Gil, 2001:159)

¹⁶ Mantero (2010) in Debate *Perhaps she could dance first and think afterwards* organizado pelo teatro Maria Matos com moderação de Mark Deputter e com a participação de Vera Mantero, Martine Pisani e Ana Mira.

¹⁷ In site online de *O Rumo do Fumo*: <http://www.orumodofumo.com/artists/bio.short.php?artistID=3>

¹⁸ “*Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards*, originally in English. The use of English was an attempt to increase the chances for some of the viewers to recognize in the title a line from Samuel Becket’s *Waiting for Godot* – with the necessary gender adjustment”. (Lepecki, 2001: 240) Neste trabalho utiliza-se a tradução *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, tal como figura no programa da Culturgest em 1999. (Mantero, [1991] 1999)

O solo *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* (1991) é uma das obras em que as interrogações de Mantero adquirem uma inequívoca visibilidade, no sentido em que as formulações teóricas também são corporizadas. Ou seja, a constatação da impossibilidade de comunicar e exprimir as suas ideias através do tradicional vocabulário da dança que, aliás, Mantero domina de forma exímia, leva-a, neste solo improvisado sobre música de Thelonious Monk, à invenção de um vocabulário de movimento próprio, com uma dominante componente gestual. Os dedos das mãos apontam, tocam e desenham linhas virtuais sobre o corpo – o rosto, o tronco –, como se o perfurassem ou recortassem. É como se estes gestos simbolizassem uma procura ansiosa que a coreógrafa faz dentro de si de um modo de se exprimir significativamente, de comunicar. O carácter estranho destes gestos, relativamente ao vocabulário mais convencional da dança, é reforçado pelas deslocações espaciais realizadas aos tropeções, em equilíbrio precário, como se o corpo tivesse perdido o sentido da orientação. (Fazenda, 2007: 17, 18)

Como relata no debate já mencionado sobre o tema, Mantero andava à procura de movimentos em que pudesse acreditar. O título do solo estará relacionado com uma certa dificuldade que Mantero sentia, na altura, em concretizar o pensamento em acção, ou o pensamento no corpo. O solo corresponde a uma fase em que Mantero estava a rejeitar muita coisa e em que ainda não tinha um movimento que pudesse aceitar. O facto de ser um trabalho improvisado também estará relacionado com essa procura, já que improvisando passa por processos que a conduzem para movimentos que já aceita. Ainda hoje, diz Mantero, é através da improvisação que pode dançar. Por outro lado, andava a experimentar muitos processos de outras áreas artísticas como o Teatro, a Música, a utilização da voz, etc. Queria que a dança a “tocasse” tanto como outras coisas que via ou lia. É por isso, fácil de imaginar que, ao ler *À Espera de Godot* de Samuel Becket (1952), Mantero se tenha revisto na frase “Perhaps he could dance first and think afterwards”. (Becket, 1952: 58)

Ainda no mesmo debate, quando interpelada a propósito de *The Mind is a Muscle*¹⁹ de Yvonne Rainer (Rainer, 2007), Mantero desmistifica a ideia de que terá sido a *Post Modern Dance*²⁰ americana a trazer o “pensamento” para a dança, referindo haver muitas respostas diferentes na História da Dança do século XX em relação ao dançar e

¹⁹ “Foi da Judson Church que resultou a afirmação feita por Yvonne Rainer em 1966: ‘The mind is a muscle’ (o pensamento é um músculo). Tratou-se, a partir de então, de expôr a inteligência que provinha do corpo através da organização da energia física”. (Ribeiro 1997: 25). Sobre o *Judson Church Theatre* ver também Mira 2008: 151-167.

²⁰ Sobre a dança pós-moderna americana ver: Mira, 2008: 22-25 e 128-174. “Na dança foi Yvonne Rainer quem começou a usar o termo *pós-moderno*, no início dos anos sessenta, para caracterizar o trabalho do Judson Church Theater” (Mira: 22).

ao pensar: de Isadora Duncan, a Nijinsky que vinha da tradição do *ballet* clássico²¹, passando pelo expressionismo Alemão, até ao *Dance Theatre* de Kurt Joss, Pina Bausch, entre outros. Sobre o facto de algumas pessoas terem parado definitivamente de dançar nos seus trabalhos, ou da recorrente utilização de uma dança dentro de um espectáculo, como citação, seja da História da Dança, seja de situações de “Dança Social”, ou de “Dança Ritual” (Fazenda, 2007), por exemplo a utilização de dança como se se estivesse numa discoteca, ou à maneira de determinado coreógrafo, Mantero, introduz o tema da “Conceptual Dance”²² interrogando-se se essa poderia ser uma etiqueta útil²³. Mantero refere que, por um lado, há um défice de pensamento na dança, por outro, há pessoas que foram apanhadas numa armadilha humana muito antiga, a do “mind versus body” e da supremacia da mente sobre o corpo. Segundo Mantero, as pessoas não confiam que o movimento comunique o suficiente. Por exemplo, Trisha Brown, Steve Paxton e Merce Cunningham confiavam que a dança comunicava muito, mas pensaram-no de forma sistemática. Acreditavam no corpo em movimento como conjunto. Por outro lado, muitas das pessoas que acreditam na capacidade do corpo também escolhem estar quietas²⁴. Em relação ao mesmo assunto, Mantero considera que o que se faz não é necessariamente movimento, mas sim responder com processos de trabalho muito ligados ao corpo.

No conto *Sobre o Teatro de Marionetas* (Kleist, 2009 [1810]), mais concretamente no episódio do *Spinario*: um jovem efebo, ao olhar-se ao espelho, reconhece na sua

²¹ Sobre a distinção entre “ballet” e “dança clássica” ver Fazenda, 2007: 56, 57, em nota de rodapé. Opta-se, neste trabalho, por chamar técnica de dança clássica, à técnica usada pela maioria das escolas e coreógrafos que seguem uma determinada tradição de prática da dança ligada à herança do *ballet*. Chama-se *ballet* ao tipo de espectáculo de dança teatral a que se refere também Fazenda. No caso de *ballet* clássico mencionado na conversa informal citada, opta-se por manter o termo tal como surgiu na conversação oral, uma vez que poderá reportar simultaneamente à técnica de dança clássica e a um *ballet* enquanto tipo de espectáculo.

²² O conceito de dança conceptual não se encontra formalizado, desconhecendo-se haver algum autor que nele se reveja. No discurso informal poderá funcionar para nomear coreografias que surjam de uma ideia formalizada à partida e que prescindam de processos de pesquisa até à sua concretização final.

²³ No debate citado, falou-se de *The show must go on* de Jérôme Bel (2001) e de *Le Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy (2007) como exemplos de coreografias que citam “danças” ou que remetem para outras situações da vida. Citações de “dança social” (associada a festas ou discotecas) ao som de música pop, a primeira; e a coreografia feita por um maestro ao conduzir a sua orquestra para tocar *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, a segunda.

²⁴ Sobre o facto de alguns autores da dança contemporânea terem “parado o movimento” nas suas coreografias, ver *The Exhausting Dance* Lepecki, 2006.

imagem uma parecença com a estátua *O Spinario*²⁵ que vira recentemente na companhia de um adulto seu mestre. O mesmo adulto, que é quem narra o episódio, está presente nos banhos quando ele se vê reflectido no espelho e também reconhece a semelhança entre o rapaz e o *Spinario*, mas em lugar de a confirmar, faz troça da sua presunção. O rapaz, na tentativa de reproduzir a parecença original para provar o que vira, vai repetindo, imitando o que acabara de fazer, afastando-se cada vez mais da imagem inicial, de uma forma desastrada. A partir desse dia e, segundo o mesmo narrador, perde, assim, a sua graça. Ao ser apanhado pelo mestre, a quem se supõe que quererá agradar, num pensamento de reconhecimento da sua imagem enquanto outro que imagina ser admirado pela sua beleza e que foi interpretado como um pensamento narcísico, o rapaz cora. Ele revela-se em fragilidade, é posto a nu, perde a sua inocência e nunca mais volta “a encontrar o paraíso dela”. (Kleist, 2009 [1810]: 140) Após o momento de troça e da tentativa frustrada de provar o que vira, o rapaz “embaraçado, ergueu o pé pela terceira e pela quarta vez, ergueu-o à vontade dez vezes: em vão! era incapaz de reproduzir o mesmo movimento (...)” (Kleist, 2009 [1810]: 141)

A partir desse dia (...), deu-se naquele jovem uma transformação inacreditável. Começou a passar dias inteiros frente ao espelho; e os encantos que antes tinha abandonaram-no um a um. Parecia que um poder invisível e inexplicável viera envolver o livre jogo dos seus gestos, como se fora uma rede metálica, e passado um ano já não se descortinava nele qualquer vestígio do encanto que em tempos deliciara os olhos de quem se movimentava à sua volta. (Kleist, 2009 [1810]: 141)

No episódio do efebo, é bem explícito o poder invisível e inexplicável do facto de haver uma consciência externa reforçada pela imagem deturpada por um terceiro. A “obra de arte” que ele inocentemente reproduzira e depois tentara imitar, é a representação de um jovem a extrair um espinho do pé. O bloqueio é causado pela consciência de si e da sua vontade de corresponder a uma imagem que satisfaça o outro.

No título e na premissa do solo de dança contemporânea: *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, da coreógrafa Vera Mantero, talvez já estejamos a falar de uma fase posterior à da “perda da inocência”. É reconhecido à partida o bloqueio da consciência de si. É reconhecida também, a desordem que a consciência produz nas acções, trata-se de lidar com essa consciência e, talvez, de a ultrapassar no contexto do

²⁵ “O *Spinario*, bronze do séc. I a. C. Em Paris, no Louvre, encontra-se uma cópia em mármore” (Miranda Justo: 140).

discurso dançado²⁶. Acrescenta-se aqui o paradoxo da oposição dançar-pensar (por esta ordem: primeiro dançar e depois pensar), como uma imagem poética da impossibilidade semelhante ao “mais rápido que a própria sombra” do *Lucky Luke*²⁷. Dançar antes que a consciência nos interrompa com as suas dúvidas, no momento em que podemos ainda surpreender a própria sombra? Será que a velocidade contorna a formalidade do primeiro passo?

Manning, no seu livro *Relationscapes*, fala em termos de pré-aceleração, uma espécie de antecipação do movimento antes de ele se concretizar. O que, como imagem, permite pensar na dilatação da velocidade de um movimento ao ponto de ser possível surpreender virtualmente, senão a sombra, pelo menos a nós próprios e aos nossos reflexos.

Preacceleration refers to the virtual force of movement's taking form. It is the feeling of movement's in-gathering, a welling that propels the directionality of how movement moves. In dance, this is felt as the virtual momentum of a movement's taking form before we actually move. Important: the pulsion toward directionality activates the force of a movement in its incipency. It does not necessarily foretell where a movement will go. (...) When I take a step, how the step moves me is the key to where I can go. (...)

In the preacceleration of a step, anything is possible. But as the step begins to actualize, there is no longer much potential for divergence: the foot will land where it lands. Incipency opens up experience to the unknowable, follow-through toward concrescence closes experience in itself. Of course, this closing-in is always a reopening toward the next incipient action. (Manning, 2009: 6, 7)

Também Lisa Nelson refere, na sua experiência de dança, qualquer coisa semelhante com o que é acima citado. Partindo da questão posta por Paxton em 1972: “O que é que um corpo faz para sobreviver”, Nelson trabalha enquanto especialista da descodificação do movimento durante anos.

²⁶ Ao falar de corpo e de imagem a pretexto de um conto de Kleist, parte-se do princípio que a produção de imagens de corpo numa dança, é também discurso, o que nos permite referenciar a coreografia de Mantero no texto de Kleist, “Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso” (Kleist, 2009 [1810]: 71, 82), sugerindo mesmo que se trata de uma coreografia sobre a gradual elaboração dos pensamentos no “discurso dançado”.

²⁷ Há também uma referência ao *Lucky Luke* no texto *A Musicologia na Era do Porquinho Babe* de Vítor Rua, que remete para a rapidez do músico improvisador: “A introdução de jogos, sistemas aleatórios, levam o improvisador a momentos improvisacionais de exceção, se tivermos em conta, que o que está em *causa*, implicitamente, nessas situações musicais são: a surpresa, o *risco*, o espantar constante, imediato e em tempo-real - o improvisador terá de ser um pouco como o *Lucky Lucke*: mais rápido que a própria sombra...” (Rua, 2009: 16)

Nous sommes des spécialistes du déchiffrement du mouvement. Notre survie dépend de la capacité à lire les détails. (...) Nous réarrangeons constamment notre corps et notre attention en réaction à ce que qui nous entoure, à des éléments connus et inconnus. Cette danse intérieure est une improvisation des plus élémentaires – la lecture du scénario de notre entourage. C’est un dialogue entre notre corps et notre expérience. (Nelson, 2001: 10)

Nelson, relata adiante, a experiência de tentar pela primeira vez inverter os seus movimentos, como uma experiência estranha: “je me mis à toute allure à répéter le mouvement en sens inverse, comme si je pouvais le reprendre, l’effacer. Puis, dès que je compris que je l’avais inversé, je ne pus m’empêcher de le répéter une nouvelle fois en sens inverse; j’étais prise dans une ornière existentielle”. (Nelson, 2001: 16)

Ce fut une sensation étrange, mais elle me fit comprendre que mon corps reconnaît son comportement une fraction de seconde seulement après le début de l’action. Cela me fit supposer que je pouvais me retenir une fraction de seconde pour détecter le moment où le mouvement s’organise *avant* que l’action ne surgisse soudain de mon corps. (Nelson, 2001: 16)

A ideia do “momento que precede a acção”, tinha começado a interessar Nelson, durante os anos em que fazia os registos vídeo do trabalho da terapeuta do movimento, Bonnie Bainbridge Cohen²⁸. Nessa altura, ela trabalhava com bebés que sofriam de traumatismos cerebrais e chamava a esse conceito “planification pré-motrice”. Com a câmara, Nelson diz ter, na altura, a impressão de “deslizar” para dentro dos sistemas nervosos dos bebés, ou que eles deslizavam para dentro do seu. Podendo observar nos seus olhos e no tónus da sua pele o reflexo de ínfimas variações de atenção. (Nelson, 2001: 17)

De l’une ou l’autre façon, ces années passées à observer la planification pré-motrice dans les yeux des bébés m’avaient permis d’accéder à ma propre planification pré-motrice.

Je m’exerçai donc à réorienter la forme ou la direction d’une action avant son apparition, au moment même où je sentais qu’elle s’organisait dans mon corps. Le résultat fut aussi surprenant que la chute d’Alice dans le clapier du lapin. (Nelson, 2001: 17)

Voltando ao dançar-pensar: “Dançar é pensar?”, “sim!”, as duas coreógrafas Vera Mantero e Martine Pisani respondem à questão feita no debate informal já referido, com

²⁸ *Bonnie Bainbridge Cohen is the developer of Body-Mind Centering® and the founder and Educational Director of the School. For over thirty-five years she has been an innovator and leader in developing this embodied and integrated approach to movement, touch and repatterning, experiential anatomy, developmental principles, perceptions and psychophysical processes. She is the author of the book, Sensing, Feeling and Action. (in <http://www.bodymindcentering.com/Bonnie/>)*

veemência. E são também unânimes ao responder a: “O que é que pensa primeiro, o corpo ou a mente? Os dois, não há primeiro e não é certo que haja uma distinção clara entre corpo e mente”²⁹. O título do espectáculo de Mantero *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* poderá fazer lembrar a falácia da oposição corpo/mente³⁰, que a própria Mantero refere como “uma armadilha humana muito antiga”; mas é antes a apropriação poética de uma frase que pertence à peça *À espera de Godot* de Samuel Becket (Becket, 1952: 58), e que, vindo ao encontro da procura e da inquietação da autora na produção de um novo trabalho, acabou por produzir um dos mais interessantes paradoxos da dança contemporânea.

Erin Manning e Brian Massumi, com o objectivo de estudar o que seria um movimento do pensamento organizaram as condições que consideraram necessárias para observar como as técnicas de criação geram “concepts-in-the-making”.

“Dancing the Virtual” was conceived as a challenge to the often upheld dichotomy between creation and thought/research. The specific aim of “Dancing the Virtual” was to produce a platform for speculative pragmatism where what begins technically as a movement is *immediately* a movement of thought. In the active passage between movement and movements of thought, the participants of “Dancing the Virtual” collaboratively began to build a repertoire of new techniques for experimentation that performatively bridge the gap between thinking/speaking and doing/creating. (Manning 2009: 1, 2)

²⁹ Debate *Perhaps she could dance first and think afterwards* organizado pelo teatro Maria Matos com moderação de Mark Deputter e com a participação de Vera Mantero, Martine Pisani e Ana Mira. (17 de Abril de 2010)

³⁰ Como diz Quintais no artigo *A selva dentro da selva*: “Sem cérebro não há mente (o que é desde Thomas Willis e da “neurocentric age”, uma evidência incontestável), mas a mente não é o cérebro. Trata-se de um erro conceptual plenamente identificado por Bennett e Hacker que, na esteira de Wittgenstein, nos revelam os riscos e as falácias que se fazem inscrever nos jogos de linguagem circunscritos pelas neurociências contemporâneas. Bennett e Hacker definem esta atribuição de estados psicológicos ao cérebro de ‘falácia merológica da neurociência’, escrevendo: ‘A merologia é a lógica das relações da parte com o todo. Vamos chamar ao erro dos neurocientistas, de imputarem às partes constituintes do animal atributos que só se aplicam logicamente ao animal inteiro, a ‘falácia merológica’ da neurociência. Chamaremos ‘princípio merológico’ da neurociência ao princípio de que os predicados psicológicos que só se aplicam aos seres humanos (...) como um todo não se podem aplicar inteligivelmente às suas partes, como é o caso do cérebro. Pode-se dizer que os seres humanos, e não os seus cérebros, pensam ou não pensam; pode-se dizer que os animais, e não os seus cérebros, quanto mais os hemisférios dos seus cérebros, ouvem, cheiram e saboreiam coisas; pode-se dizer que as pessoas, e não os seus cérebros, tomam decisões ou são indecisas’. De acordo com a leitura wittgensteiniana do que se encontra aqui em causa, estamos perante um problema de linguagem ao dizermos que são os cérebros que pensam”. (Quintais, 2010: 37, 38) Neste trabalho, partilha-se esta linha de pensamento partindo-se do princípio que são as pessoas e não os seus corpos, que dançam.

“Dancing the Virtual” foi o nome dado ao primeiro de uma série de quatro eventos que decorrem ao longo de quatro anos com vários participantes. Com base neste estudo Manning escreveu *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. No prefácio do livro, Manning afirma que toda a percepção é já a acção de pensar e que qualquer acto é o germen de um pensamento (Manning, 2009: 2). Partindo do mesmo ponto de vista, suspende-se desde já a discussão relativa à dicotomia dançar-pensar³¹ (...), para voltar a *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*.

³¹ Muito haveria para explorar em relação a este assunto no domínio da Neurociência, Psicologia, Filosofia, etc. Opta-se, neste trabalho, por deixar o paradoxo em suspenso, podendo aí voltar numa tese de doutoramento.

3- AS IMAGENS

Porque conhecer dança exige uma descrença básica em formas definitivas.

(Katz, 2005: 43)

Abordamos o trabalho de Kleist e o trabalho de Mantero observando-os como produtores de imagens. Ambos os discursos, sendo um escrito e o outro dançado (embora se destaque o título e o pretexto do trabalho de Mantero em relação à dança propriamente dita), produzem imagens: de pensamento, de interrupção, de dúvida, de posturas de corpo, de expressão facial e gestual, de movimento, de graciosidade, etc. Sobre as imagens, baseamo-nos relativamente a esta questão no livro de Bragança de Miranda: *Corpo e imagem* (2008), onde se fala das imagens como o princípio de tudo. Ou seja, das imagens como princípio/começo do humano, como a separação distintiva dentro do indefinido.

No princípio não era o verbo, mas as imagens, ainda sem homens. Assinaladas por estes, inaugura-se a história. O humano começa pelo acto de colocar a *Physis* à distância, não por razões epistémicas, mas porque dela vem perigo. (...)

Tudo o que é da ordem do humano depende da distância e da maneira como a trabalhamos e somos por ela trabalhados. (Miranda, 2008: 8)

As imagens interpõem-se “entre nós e a *Physis*, entre nós e a história”, constituindo “uma espécie de filtro invisível que transmuta o real”. (Miranda, 2008: 8) É deste filtro de imagens de todos os tipos, não só as imagens visuais mas também as sonoras, as imagens tácteis, olfactivas, cinestésicas, etc, que partimos para uma imagem de espinho da consciência a “magoar”, a manchar, a bloquear a graça de agir sem mais.

Durante séculos, o real foi visto sob um único aspecto, que se confundia com o ícone de Cristo, essa imagem absoluta. Depois de perder a sua potência organizadora, as imagens explodem, as catedrais tornam-se arquitectura, as imagens sagradas devêm pinturas ou esculturas, etc. Muito depende de refazer o aspecto inconsciente do mundo, numa situação em que a inconsciência histórica se perdeu, situação que João Barrento descreve com o “espinho de Sócrates”, esse agulhão que impede a adesão à existência e torna tudo suspeito. (Miranda, 2008: 9)

Tornar “tudo suspeito”, será que podemos encarar este princípio da suspeição, como o fim da fé? (o princípio do niilismo?). Se, de facto, como sugere Miranda, as imagens a certa altura explodiram a partir de uma imagem única e da sua potência organizadora, o

que significa “conseguir refazer o aspecto inconsciente do mundo”? O que significa ultrapassar o espinho de ser consciente e de tudo pôr em causa? Deixar de nomear, de destrinçar, voltar a desconhecer, ser menos humano? Ser mais animal? Mais marioneta? Ser mais criança, recuperar a inocência, redescobrir o paraíso? Em relação ao humano, Miranda, refere a definição grega do homem como *zoon politikon* para sublinhar esse acrescento enigmático: “Eis um animal e *algo* mais. A imagem tem a ver com esse ‘algo mais’”. (Miranda, 2008: 25)

A possibilidade de nomear, de distinguir “coisas” e não ser submergido no *continuum* da natureza onde perdemos o pé como num caleidoscópio, depende das imagens e da maneira como se organizam num simulacro absoluto e geral. Mas a “matéria” envia-nos inúmeras imagens. A natureza é a imagem em estado nascente. Basta reparar como um ribeiro vai passando “debaixo” dos reflexos das árvores, ou dos animais, ou do que apareça. O momento do humano é quando o mito regista estas experiências, quando o *logos* as nomeia. A crise actual tem a ver com a maneira como a existência se desfigurou, como se as imagens se tivessem tornado matéria, ou “dissolvido” nela. (Miranda, 2008: 9, 10)

Segundo Miranda, o humano só é possível a partir de uma fragmentação do “absolutismo do real”. (26) “Na divisão originária têm início todas as imagens que, em contra-golpe, a fixam. É no início da “imagem” que podemos apreender a origem das “máquinas”. E citando o poeta cubano Lezama Lima, acrescenta: “*Apenas existe o corpo da imagem, e a imagem do corpo. A imagem acaba por criar o nosso corpo, e o corpo segrega a imagem... E só a poesia pode captar tudo isso...*”. Para Miranda, o que o poeta refere é essencial: o facto de o humano estar numa encruzilhada da sua invenção pela “imagem”, e proliferar numa infinidade de imagens com que “abre a história”. Sendo que, nesse aspecto, “mesmo a literatura e a poesia têm uma natureza maquínica. A diferença relativamente às máquinas-máquinas é que a poesia, a literatura, as artes em geral, avariam a máquina que têm”. (Miranda: 32) Encaremos, então, tanto *Sobre o Teatro de Marionetas*, como *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, como máquinas de pensar, o suficientemente avariadas para não cairmos na tentação de as fechar em significados definitivos.

Começando por Kleist, no texto introdutório de Miranda Justo à edição portuguesa de *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*: “A vontade nua e a verdade do improvável”, o autor relata as várias fases da escrita de Kleist e da influência que as leituras de Rousseau, Kant e Fichte parecem ter exercido no seu pensamento. De entre estes autores, refere a influência do trabalho do kantiano Fichte e do seu cepticismo em

face do problema da “verdade”. (Justo, 2009: 5-32) Miranda Justo destaca alguns dos factores que, desde cedo, parecem ter contribuído para destabilizar o discurso de Kleist inicialmente dominado por ideais ainda iluministas e que entra em crise no início de 1801, a saber: a tendência “natural” para escapar à mediania; a quase sub-reptícia intrusão de uma especial valorização dos sentidos; e a eficácia problemática da “palavra”. (Justo, 2009: 7)

A repugnância pelos “meios-termos” começa por se traduzir em Kleist numa exarcebação da “racionalidade”, numa crença radical nos benefícios do saber científico e numa reiterada atitude pedagógica que pretende exercer uma acentuada influência “formativa” sobre os indivíduos que lhe estão mais próximos (...). Porém, logo que alguma coisa introduz uma perturbação no conjunto do quadro iluminista em que se move, Kleist desloca-se para o extremo oposto: entra num “estado interior de incerteza” que lhe é “insuportável” e vê vacilar “a própria coluna” a que costumava arrimar-se “no turbilhão da vida (...), o amor pelas ciências”. “O meu único, o meu supremo objectivo afundou-se e agora já não tenho nenhum - / Desde que esta convicção se apresentou à minha alma, ou seja, de que aqui em baixo não há verdade que possa encontrar-se, não mais voltei a tocar num livro.” (Justo: 8)

Segundo Miranda Justo, Cassirer, no seu estudo sobre Kleist e a filosofia kantiana, coloca a hipótese de *A Destinação do Homem*, de Fichte, poder estar no centro do cepticismo de Kleist em face do problema da “verdade”. (Cassirer in Justo, 2009: 9) No Livro II de *A destinação do Homem* de Fichte, é estabelecido um diálogo entre o “eu”, que experimenta uma profunda vontade de ser autónomo, e o “espírito” que, seguindo uma implacável lógica de desmontagem do “saber”, persuade o primeiro de que:

“Todo o saber é somente um saber de ti próprio, (...) a tua consciência nunca vai para lá de ti mesmo e (...) o que tomas por consciência do objecto nada é senão a tua consciência do teu ‘pôr de um objecto’ (...)”, levando-o depois a admitir que: “Em lado algum há algo de permanente, nem fora de mim nem em mim, antes apenas uma incessante mudança. Em lado algum encontro um saber relativo ao ser, nem sequer ao meu próprio ser. Não há ser. – Eu próprio nada sei e nada sou. As imagens, essas são: elas são a única coisa que existe, e sabem de si mesmas, segundo aquela que é a maneira das imagens: - Imagens que perpassam sem que haja algo junto de que elas perpassem; que se ligam umas às outras por intermédio de imagens das imagens, sem nada de representado nelas, sem significado nem finalidade. Eu próprio sou uma destas imagens; não, nem isso eu sou, antes apenas uma imagem confusa das imagens. – Toda a realidade se transforma num sonho (...). O intuir é o sonho; o pensar – a fonte de todo o ser e de toda a realidade que imagino, a fonte do meu ser, da minha força, dos meus fins – é o sonho desse sonho”. (Fichte in Justo, 2009: 11, 12)

No Livro III de *A Destinação do Homem*, de Fichte, a solução encontrada para sair dos primeiros ciclos de aparente cepticismo radical passa pela fé. O “espírito”, depois de no

livro anterior cumprir a tarefa de “destruir e aniquilar o erro” do realismo dogmático, indica que o “eu” dispõe de “um outro órgão” capaz de lhe fornecer uma “realidade situada fora da mera imagem”, esse outro órgão é a “fé”.

Esse órgão não é o saber; nenhum saber pode fundar-se nem demonstrar-se a si mesmo; todo e qualquer saber pressupõe algo de mais elevado enquanto fundamento seu, e esta ascensão não tem fim. É a fé; (...) é somente ela que dá assentimento ao saber e que eleva ao plano da certeza e da convicção aquilo que sem ela poderia ser mero logro. Ela não é um saber, mas sim uma decisão da vontade no sentido de concordar com o saber. (...) A verdade provém da consciência moral (Gewissen). (Justo, 2009: 12, 13)

É possível, segundo Miranda Justo, que Kleist tenha visto nesta solução de Fichte, uma fuga para o domínio do sentimento religioso, pelo que se pensa que terá guardado das suas leituras os momentos mais negativos de *A destinação do Homem*, a saber: a “dúvida” e a crítica do “saber” e juntamente com eles, o sentimento de estar perante “as proposições de uma triste filosofia” que não parecia indicar-lhe outra saída senão a das “ruminações religiosas” de que já se havia demarcado. Ainda Miranda Justo considera que alguns factores serão totalmente convertidos numa forma de pensamento profundamente diferente da de Fichte: “o papel da imaginação e da imagem, o tópico da vontade e porventura o lugar do indemonstrado (em substituição da “fé” fichtiana)” (Justo, 2009: 14). É talvez nesse lugar do indemonstrado, em que a palavra e a imagem são insuficientes com o objectivo de dar forma a algo de “mais sublime”, que Kleist desenvolve o paralelismo entre a expressão linguística e a expressão imagética. Numa carta a sua irmã Ulrike, Kleist dá conta da angústia que experimenta por falta de um meio de comunicação satisfatório. A linguagem apenas lhe oferece fragmentos desmembrados.

“É por isso que, de cada vez que hei-de pôr-me a descoberto frente a alguém o que há de mais íntimo em mim, experimento uma sensação como que de horror; não porque o meu íntimo se envergonhe da nudez, mas porque não posso mostrar tudo, não posso e por isso tenho de reear ser entendido a partir dos fragmentos”. (Kleist in Justo, 2009: 15)

Se, a experiência da fragmentaridade da expressão linguística associada ao solipsismo, ao sentimento de impotência comunicativa do eu mais íntimo, e diversos outros factores assinalados por Miranda Justo, poderiam levar Kleist a uma forma de cepticismo linguístico generalizado, como virá a acontecer em certos autores do final do século XIX, o papel da vontade no seu discurso consegue contrariar o cepticismo adivinhado. (Justo, 2009: 16)

Ou seja, Kleist não é um hermenêuta em sentido estrito, alguém que queira arrancar às palavras a multiplicidade de sentidos que nelas possam porventura esconder-se, mas alguém dominado pela vontade de sentido, por uma vontade nua, não predeterminada, uma vontade sem objectivo prévio, que precisa de inaugurar o discurso para depois se constituir porventura como vontade objectiva no desenrolar desse mesmo discurso. (Justo, 2009: 17)

O caminho de Kleist passará pelo advento da escrita literária recorrendo à escrita dramática, a escrita que se encontrará mais próxima do discurso propriamente dito, a oratória. Por um lado, a escrita dramática que se constrói no diálogo entre personagens que querem fazer-se entender mutuamente, por outro, a interacção dessa escrita com o “valor da imagem que (...) surge colocada em paralelo com a expressão linguística”, e em particular com o papel da analogia, constituem um “autêntico método heurístico destinado a ‘aguçar e exercitar o entendimento’ mediante a busca de analogias”. (Justo, 2009: 17, 18)

A linguagem engrena com a imagem, engrena com a substituição metafórica de uma imagem insuficiente pela imagem análoga, produtiva, engrena com a progressão da compreensão, mas não é o motor dessa progressão. O motor, uma vez mais, é a vontade nua, a vontade de compreensão que ainda não sabe o que vai alcançar. (Justo 2009: 19)

Em *Sobre a Gradual Elaboração dos Pensamentos no Discurso*, Kleist refere-se à fala de um orador, declarando:

“Estou em crer que vários grandes oradores no instante em que abriam a boca não sabiam ainda o que iriam dizer. Mas a convicção de que iriam conseguir criar, a partir das próprias circunstâncias envolventes e da estimulação do ânimo delas resultante, a torrente de pensamentos que lhes eram necessários tornava-os suficientemente ousados para entregarem o início do discurso à sua própria sorte”. (Kleist in Justo, 2009: 20)

Kleist acrescenta aqui a “ideia de que a determinação do pensar se processa no discurso, no alongamento próprio da prática discursiva e no redireccionamento dessa prática em relação ao outro, e não na acção da palavra isolada ou em modalidades de reflexão que excluam o papel da alteridade”. Explicitando o modo cooperativo segundo o qual se articulam a linguagem e o trabalho de determinação exercido pelo espírito, Kleist declara que: “a linguagem não é um entrave, como se fora um calço a travar a roda do espírito; antes surge como uma segunda roda, avançando em paralelo com a primeira, sobre o mesmo eixo”, cooperação que só acontece quando há disposição do ânimo para a descoberta, e “ousadia” para encetar o discurso “num momento em que a intencionalidade não está ainda determinada por inteiro e (...) se houver aquilo a que

poderíamos chamar uma crença, uma certeza previamente indemonstrada, nas potencialidades configuradoras da substituição de imagens por outras imagens”. Ou seja, se houver uma crença na eficácia metafórica da analogia. (Justo, 2009: 20)

A vontade nua será, ainda segundo este autor, o espírito, “a força de produção imagética (a imaginação) no instante da sua máxima independência em relação à razão, ao entendimento e à consciência, mas também no instante da sua máxima eficácia de ‘vivificação do ânimo’”. (Justo, 2009: 23) Em *Sobre o Teatro de Marionetas* ela expressa-se, por um lado, na ideia de uma fundamental animalidade e, por outro, nas imagens relativas à graciosidade. (24)

A imagem que se substitui à imagem insuficiente é precisamente geradora de uma certeza inumana, de uma certeza que não decorre do raciocínio e da qual se pode igualmente dizer que é uma certeza estética, ou seja, simultaneamente subjectiva e capaz de gerar um efeito de universalidade, o que também significa que transporta sempre consigo a possibilidade de abrir para mais pensar. Mas a imagem eficaz situa-se, tal como a “certeza serena”, para lá da verdade ou falsidade do pensamento lógico, para lá igualmente do bem e do mal, num terreno que pode ser o da mais extraordinária improbabilidade, sem que por isso deixe de ser aquele em que se instaura um outro tipo de verdade, uma verdade imediata, súbita, propriamente não hermenêutica, não analítica, não cumulativa, uma verdade animal que é em simultâneo verdade textual, verdade *poiética*. (Justo, 2009: 25, 26)

No final do episódio do urso em *Sobre o Teatro de Marionetas*, o narrador declara que a história “é tão provável que (nela) acreditaria mesmo que fosse um estranho a contá-la”. Segundo Miranda Justo, essa circunstância sublinha com maior intensidade o facto de “a verdade não lógica nem argumentativa ser uma questão de vontade e de perspectiva”. (Justo, 2009: 26) Do paralelismo feito por Kleist entre a expressão linguística e a expressão imagética, concentremo-nos nas imagens. As imagens abundam em *Sobre o Teatro de Marionetas*: imagens de marionetas, imagens da relação do marionetista com a marioneta, dos seus centros de gravidade, das figuras que desenham no espaço, da gravidade, ou da leveza com que se desenrola a conversa entre C e K, a imagem dos bailarinos com os seus centros de gravidade³² deslocados, a imagem das próteses, a imagem de um jovem com o seu mestre, a imagem filtrada pelo espelho, a imagem

³² Usa-se aqui a palavra “gravidade” no seu duplo sentido de força gravitacional e de importância, de peso, de atenção e de centralidade dados a determinados detalhes, por exemplo, no corpo de bailarinos como P no papel de Dafne, ou F no papel de Páris (Kleist, 2009 [1810]: 138). Tal como sugere Paul de Man, por um lado a gravidade física e por outro a gravidade, ou seriedade dada ao discurso. (Man, 1956-83: 273)

filtrada pelo olhar crítico e o controlo óptico do outro, a imagem de uma esgrima exímia, a imagem de um urso a bloquear essa graça. A imagem da marioneta (morta) e de Deus, duas figuras que sendo externas ao Paraíso nunca correram o risco de dele serem expulsas³³. Portanto, tratamos de imagens e de distâncias do “eu” em relação às suas imagens. Também tratamos da consciência dessas imagens e de como essa consciência é perturbadora.

No início do seu livro *Corpo e Imagem*, Bragança de Miranda substitui a “palavra”, ou o “verbo”, por imagens, numa alusão ao texto bíblico³⁴. Em *Sobre o Teatro de Marionetas*, Kleist fala em termos de imagens, ou de “imagens verbais”. (Farguell, 2001: 150). No seu conto, oferece-nos uma panóplia de imagens, elas são metáforas, analogias, tropologia e geometria, numa espécie de coreografia linguística que não encerra as cenas em significados concretos nem em explicações prováveis. Será esta uma das formas que Kleist usa para prolongar indefinidamente “o lugar do indemonstrado”? No dentro e fora das imagens de Kleist será que podemos aflorar o “paraíso” com vários graus de peso, de queda, de ascensão, de graça, de epifanias e de redenção?

³³ No conto *Sobre o teatro de marionetas*, K diz a certa altura: “Não há dúvida, pensei eu, de que o espírito não pode enganar-se quando não existe espírito algum”. (Kleist [1810] 2009: 138)

³⁴ Texto citado na página 18 deste trabalho. (Miranda 2008: 8)

4- O ESPINHO DE SER CONSCIENTE ³⁵

De entre as muitas imagens falemos de duas:

A imagem de um jovem a retirar um espinho do pé que é a imagem de *O Spinario* (Kleist 2009: 140, 141); e a imagem de Sócrates com um espinho no pé tratada em *O espinho de Sócrates* (Barrento 1987). A primeira, a imagem *O Spinario*, está presente no segundo conto de *Sobre o teatro de marionetas* de Kleist com uma função intrigante, desconhecida. A segunda imagem é retratada por Barrento, que usa um episódio da peça do dramaturgo expressionista alemão Georg Kaiser, *Der gerettete Alkibiades* (O Salvamento de Alcibíades), para falar do problema da consciência em alguns autores do expressionismo e do modernismo.

4.1- O *Spinario*

Porque haveria Kleist de escolher esta estátua e não outra qualquer imagem para figurar neste conto? O *Spinario*, uma imagem reproduzida até ao enjôo? Uma brincadeira que Kleist faz com a inocência, a ignorância do rapaz que se compara com esta imagem achando que é uma grande coisa? Porque existirão nos museus alemães tantas reproduções do *Spinario*³⁶? Haverá alguma espécie de fetiche associado àquela imagem? Qual será o seu simbolismo? Trata-se de um jovem talvez, também, proveniente de um conto³⁷, e o conto de Kleist conta a história de um jovem que perdeu

³⁵ Álvaro de Campos in Barrento, 1987: 32.

³⁶ Pensa-se que o *Spinario* original, se encontra no Capitoline Museum em Roma, uma estátua helenística provavelmente do século I a. C. (ver Sullivan, 2006).

³⁷ The popular tradition held in the sixteen century relating to it was, that it is the portrait of a young shepherd, who during the wars of the city of Rome with the neighbouring barons, brought news of the enemy in such haste that he never stopped to take out the thorn until he had reached his destination. They called him therefore the Faithful One. But a closer examination of the statue is sufficient to indicate that it is of much earlier date. Visconti, who was the first to write on the subject, calls him a young victor in the games, giving his date at 320 B. C. (...) No statue is more difficult to place, as so many different opinions are held by distinguished archaeologists. One sees in the *Spinario* a contemporary of the Praying Boy at Berlin, and makes both contemporary with Apoxyomenus of Lysippus; while another would class him with the Boy and the Goose of Boethus of Carthage, who was one of the first sculptors of *genre* subjects and took pleasure in making careful studies of children. (...) This figure, be he athlete or shepherd boy, was a very popular subject for sculpture, and a large number of copies are known, among which the testimony of three here referred to is distinctly in favour of the little-regarded opinion of Visconti. (...) (Wherry, 1898)

a sua graça. Qual a relação entre os dois? Claudia Fischer na sua dissertação de doutoramento, *Schiller e Kleist, a propósito de Graça*, coloca várias hipóteses para a presença do *Spinario* neste conto. Por um lado, a escultura é vista como um “exemplo de beleza inocente e graciosa, de ingenuidade pura, portanto, com os atributos humanos que coincidem com os idealizados por Schiller”. (Fischer, 2007: 223) Por outro lado:

A graciosidade desta estátua parece ter-lhe sido atribuída por um olhar entendido e exterior, num processo exactamente antagónico ao do rapaz, que perde a sua graciosidade justamente no momento em que “quer” ser visto por um entendido exterior. É certo que o olhar entendido que atribuiu graciosidade ao *Spinario* teve o seu critério, nomeadamente o facto de aquele rapaz representado revelar uma total inocência, quando, completamente absorto relativamente a um olhar exterior, se dedica à remoção do espinho. O critério de avaliação do objecto de arte – a inocência – não é portanto estético mas sim moral, além de que encontra uma forte ressonância no episódio bíblico do pecado original. (Fischer 2007: 225)

É este critério moral, na apreciação de uma graça estética, que adiante, e ainda com Fischer, tentaremos descortinar a questão da graça, da queda e da redenção neste conto. Por outro lado, Fischer acrescenta que na Idade Média, o motivo do espinho era associado ao topos bíblico do *spinae et tribuli*, símbolo do castigo de quem se tivesse desviado da via recta, ligado portanto ao motivo do pecado original, tal como o episódio relatado no conto de Kleist em que se prova da árvore do conhecimento.³⁸ “No livro do Génesis (...) o castigo que Deus aplica ao homem passa pela maldição da terra sobre a qual ele caminhará: ‘maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento a custo de penoso trabalho, em todos os dias da tua vida. Produzir-te-à espinhos e abrolhos’”. Segundo Fischer o espinho entranhado no pé que será um símbolo da alma que mantém o corpo erecto, tornou-se muito popular na iconografia medieval, enquanto imagem de força simbólica associada à *hybris* bíblica. Referindo ainda que, na carta de S. Paulo aos coríntios, é a graça divina que compensará (não retirará!) o inevitável espinho da carne. (Fischer, 2007: 226)

Numa perspectiva cristã, o pecador evolui do repetido e frustrado desejo de libertação do espinho para um estado de graça, fruto de uma entrega à vontade do seu criador. Que o espinho não se deixa retirar e que o repetido gesto de o tentar leva à frustração e afasta o ser humano (não a estátua!) da graça, parece também

³⁸ *Sobre o teatro de marionetas* invoca mais do que uma vez o mito do *Génesis*, em particular, a ideia de pecado original, a árvore da sabedoria, o momento da tomada de consciência e a expulsão do paraíso. Por exemplo, no final do conto, quando o senhor K conclui: “Sendo assim, disse eu um pouco abstraído, teríamos de voltar a comer da Árvore do Conhecimento para regressarmos ao estado de inocência.” O Senhor C... concorda inteiramente e afirma ainda: “esse é o último capítulo da história do mundo”. (Kleist in Justo, 2009: 30)

aplicar-se no conto de Kleist. A tragédia consiste, contudo, no facto de este rapaz ter ordeiramente seguido a “bíblia” Schilleriana, aquela que instaura como ser divino o próprio ser humano em estado de contemplação estética, fazendo-o cair no ciclo vicioso da suposta autonomização. (Fischer, 2007: 223)

4.2- O espinho de Sócrates

Em *O espinho de Sócrates*, João Barrento serve-se da imagem do Sócrates da peça do dramaturgo expressionista alemão Georg Kaiser, *Der gerettete Alkibiades* (O Salvamento de Alcibiades), para ilustrar o paradigma do artista moderno. Neste Sócrates, o “espinho do intelecto” existe como um empecilho, uma dor irresolvida comparável à dos escritores do modernismo que cita, e deve ser arrancado ao corpo para permitir a vida sem o bloqueio da razão. (Barrento, 1987)

A minha tese, que o Sócrates da peça de Kaiser espelha exemplarmente, é a de que o estigma do moderno se encontra, não no cerebralismo antivitalista (...), mas nessa impossibilidade, dolorosa e desejada, imposta e procurada, de arrancar do corpo (carne/sangue) o espinho do intelecto, nesse fingimento autêntico de um cerebralismo que é apenas o lado mais visível de um permanente, e nunca resolvido, desequilíbrio estável entre o apelo do corpo, do espectáculo, da vida, e a resposta do espírito, da solidão e da inteligência. (Barrento, 1987: 15)

Na peça de Kaiser, Sócrates, durante uma batalha, impossibilitado de fugir por causa de um espinho cravado no pé, acaba por se tornar um herói de guerra usando um estratagema. É o espinho, o estratagema e a inteligência de Sócrates que salvam também o cavaleiro mítico e padrão insuperável de beleza masculina, Alcibiades.

Sócrates, o *artista* que pensa, o outro lado de Alcibiades (que, por sua vez, é o seu reverso mais fundo) apareceu-nos, pois, com o espinho (a agudeza e a dor de ser do intelecto) espetado na carne, na situação de quem é obrigado a salvar Alcibiades, isto é a fazer o papel de alguém que *age* com o corpo (substituindo-se assim, ao próprio Alcibiades) e, depois disso, a rejeitar a glória, o prémio que a “vida” e a sociedade lhe dão. Com isto, ele está a refutar o lado vazio, mas espectacular, do gesto retórico-extático e vitalista que o século XIX conheceu melhor, e de que este século, sobriamente, criticamente se foi libertando. (Barrento, 1987: 20)

Esta imagem de Sócrates com uma corcunda (Barrento, 1987: 13) que serve de barreira simbólica entre corpo e cabeça (ou vida e intelecto) e com um espinho cravado no pé, é usada ao longo do texto de Barrento para falar da tirania do pensar instituído por Sócrates, num mundo dominado pelo instinto do superficial e da futilidade e que é

tirânica também em relação a ele próprio. Ao mesmo tempo o exemplo mostra o filósofo em “acção”. (Barrento 1987: 18, 19)

Porque, para lá de todo o “cerebralismo” de Kaiser, Sócrates e Alcibiades, o intelecto e o corpo, estão indissolúvel e dialecticamente ligados (tal como o espinho e o pé do próprio Sócrates). É o que diz Sócrates em Kaiser, duma forma, aliás que parece ecoar o Primeiro Alcibiades de Platão: “Alcibiades:... Mas eu diria ainda, ó Sócrates que bem podemos trocar os nossos papeis, assumindo eu o teu e tu o meu...” (1987: 22, 23)

Segundo Barrento, “trata-se aqui do jogo quase trágico do poeta moderno, do artista neste século de morte da tragédia, um jogo cujo preço é, em Sócrates como em Pessoa ou Gottfried Benn, o da solidão do intelecto”. Ou seja, estaríamos afinal, perante um pressuposto romântico da criação, que os modernos retomaram, mas mudando-lhe a certa altura – neste século – o sinal e agudizando-lhe o sentido. “Pessoa desterra-se voluntariamente entre as quatro paredes de quartos alugados, paredes meias com a vida”. (Barrento, 1987: 23) A imagem que Barrento usa de Sócrates para falar de alguns escritores do expressionismo e modernismo, será usada aqui também, para falar de Kleist, um escritor do romantismo. O paralelo entre escritores do romantismo e escritores do modernismo e expressionismo é, desde logo, sugerido por Barrento no texto acima citado. Haverá, nos segundos, um pressuposto romântico da criação, mas com uma mudança de sinal e uma agudização do sentido. Barrento acrescenta-lhe apenas a ideia de “limbo do intelecto”, de “lugar asséptico do gozo supremo na orgia da ideia”, da “lúcida percepção da eterna contradição entre as falácias da linguagem e as falácias do silêncio” que atravessam a fase dos modernismos e que na “fria negação de todas as ilusões românticas”, delas se distinguem. Ou seja, Barrento recusa as teses reducionistas de que grande parte da arte moderna é cerebral, desumanizada, e fria (antipoética) como parece sentenciar quem ficou colado à ideia do poético parado num romantismo requeentado que já nem com sentimento tem a ver. (Barrento, 1987: 25) Portanto, segundo Barrento, há atitudes semelhantes no romantismo alemão e no modernismo, de que é exemplo esta quadra de Pessoa que diz recuperar o essencial da teoria poética do romantismo alemão:

O meu sentimento é cinza/ Da minha imaginação/ E eu deixo cair a cinza/ No cinzeiro da razão

(...) a faculdade *poiética* suprema é a *imaginação* (...) – a faculdade de representação, a imaginação (...), e o sentimento é o mero resíduo (cinza) desse processo. Quanto ao terceiro elemento, a Razão (...), ele será simultaneamente o receptáculo, o filtro (...) e o factor aglutinador. No centro, e controlando o processo,

eliminando resíduos e velando por que não se extinga a energia da fonte, o Eu (...). O que importa é que nesta poética moderna de um Fernando Pessoa, sentimento e Razão surgem como resíduo e instrumento de uma potência activa superior que, já para os românticos alemães de Jena – os mais modernos de todos os românticos – era a imaginação. E a imaginação é, também em Pessoa, uma faculdade que, remetendo para a fantasia infinita e ilimitada, e apropriando-se daquilo a que se chama “sentimentos”, não deixa de operar nos limites do cerebral, e integra, assimila e modifica o sentir. Em Pessoa, que “sente com a cabeça” e cujo vício é pensar,

“Basta pensar em sentir / Para sentir em pensar” (Barrento: 27)

Pensar como vício não seria um problema, se não impedisse um outro tipo de estar e de agir (e de pensar não reflexivamente). É aqui que entra a proposta de Mantero para contrariar uma tendência de só pensar, despojando-se do espinho de ser consciente avançando com a possibilidade de dançar “sem pensar”, ou levantando a hipótese poética de pensar só depois de dançar. Colocar uma acção em marcha antes de se saber o que se vai fazer ao certo é um método de ultrapassar o espinho da razão como parece indicar Kleist em “Sobre a Gradual Elaboração dos Pensamentos no Discurso” (Kleist, 2009: 71-82). O pensamento continua lá, mas já vem animado de corpo e pode voltar a esmorecer com a falta de inocência, com “o espinho do saber”, ou não.

(...) Em Fernando Pessoa, o “espinho de ser consciente” (Álvaro de Campos) define-se como contraponto daquela grande nostalgia ou utopia de ser sem ser através do pensar, que afinal institui e funda, poeticamente, um não-ser que é o único real e possível. É, no plano existencial, uma certa dor de não poder ser vida, e no campo estético o esforço doloroso, mas necessário, da arte cerebral e “autónoma” para se legitimar a si própria – embora num plano teórico ou metapoético. (...) (Barrento: 32)

Na introdução de uma das edições francesas de *Über das Marionettentheater*, o seu autor, Véraín, sugere que, a violência dramática e a inspiração atormentada das obras de Kleist que, num certo sentido, têm mais a ver com as preocupações do século XX, mais atentas aos desgostos do indivíduo, do que às emoções das grandes causas, nem sempre foram compreendidas pelos seus contemporâneos (Véraín, 1993: 24, 25). Este ponto de vista reforça a pertinência da comparação entre a atitude de Kleist e a dos poetas modernistas tratados por Barrento. Mas será que Kleist tinha conhecimento deste espinho da razão que fustigava Sócrates como o fustigava a ele, mas que se situava no pé? (um corpo estranho que, ao cravar-se no nosso, o bloqueia e nos obriga a funcionar de um modo reflexivo, menos espontâneo, menos activo, menos inocente e menos gracioso?). Se Kleist conhecia essa história sobre um episódio da vida de Sócrates, então o espinho que acaba de ferir simbolicamente o efebo do seu conto pode muito

bem ser uma espécie de prenúncio do futuro espinho da consciência que irá atingir aquele jovem, como o fuso em que se feriu “A Bela Adormecida” ao querer saber (como aliás uma infinidade de contos sobre jovens curiosos e caixas de pandora e pontos de não retorno). Não mais somos virgens depois de atingidos por tal ferida egoíca (uma marca da tomada de consciência, testemunhada e gozada). No caso do efebo é como se ele estivesse a figurar a ferida da qual haverá de querer livrar-se. Como um espelho do futuro amaldiçoado por um veterano, ele próprio fustigado por um espinho do mesmo tipo. No momento em que se vê ao espelho e é, ao mesmo tempo, alvo do controlo óptico de um terceiro, a figura do efebo a ser ferido, em tempo real, por se comparar a um jovem ferido, é como uma especulação do futuro, a produção de uma nova realidade, um acto performativo de mudança de estatuto: de jovem para adulto, ou de virgem para maculado.

5- UM PARADOXO³⁹

Nunca penses no que vais fazer. Não o faças.

(Soares 1998: 440)

O texto de Kleist “Von der Überlegung. Ein Paradoxe” (“Sobre a reflexão. Um paradoxo”), publicado em Dezembro de 1810, alguns dias antes de “Über das Marionettentheater”, tem por objecto a inversão de um dado adquirido do senso comum. Trata-se da sabotagem do velho adágio: “Pensa antes de agires”, procedimento que o autor considera improvável e nocivo. Kleist defende que agimos por intuição (*Gefühl*) e que, “embora julguemos que as nossas acções são planificadas pelo raciocínio, os pensamentos só surgem *a posteriori* e apenas com vista a ‘afinar a intuição para situações futuras’. Casos em que o pensamento intervém antes, ou durante a acção contribuem apenas para ‘confundir, inibir e reprimir aquela força necessária à acção que irrompe da maravilhosa intuição’”. (Fischer, 2007: 240)

Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois (Mantero 1991). Dançar e pensar em oposição? Em 1991, entre outros artistas portugueses, a coreógrafa Vera Mantero foi convidada para apresentar um trabalho na Europália 91/Portugal⁴⁰, evento para o qual Mantero criou *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*. Segundo André Lepecki, que escreveu sobre este e outros trabalhos de Mantero e que assina também a cenografia desta coreografia, o título do solo, originalmente em inglês: *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards*, serve ao mesmo tempo de prefácio e de destino da peça. A referência a Becket, situa a peça num contexto referencial de solidão, eventualmente, de desolação. A palavra “talvez” que é a primeira do título, ensombra toda a peça. No campo da dúvida radical, ela está lá como que a justificar todas as súbitas mudanças de humor, interrupções e caretas que percorrem o corpo de Mantero, bem como os silêncios e a repetição de uma melodia de amor. (Lepecki, 2001: 237)

³⁹ Kleist ([1810] 2009: 125, 126).

⁴⁰ Grande festival cultural realizado na Bélgica, em 1991, com Portugal como país-tema. Ao longo de mais de três meses, tiveram lugar exposições, colóquios, espectáculos de teatro, música, dança, cinema, lançamentos de livros e discos, etc. A iniciativa teve Rui Vilar como comissário-geral e permitiu mostrar no estrangeiro, inseridas num programa estruturado, as manifestações mais significativas da cultura portuguesa da actualidade. in Europália 91. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-13]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$europalia-91](http://www.infopedia.pt/$europalia-91)>.

O impacto da palavra “talvez” na fluidez do movimento de Mantero, uma fluidez que à medida que o solo progride percebemos ser um estado impossível de atingir para aquele corpo, provoca um questionamento profundo da matéria base da sua dança. Os sinais de dúvida abundam nesta dança. E *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* passa a ser a tradução verbal e literal daqueles paradoxos físicos e incongruências subjectivas que este solo insistentemente reactiva. (Lepecki, 2001: 241) A “fluidez como o estado impossível” daquele corpo é a dança propriamente dita, é o “talvez dançar primeiro e pensar depois”, trazendo no seu título todas as outras nuances possíveis também presentes na dança: pensar primeiro e dançar depois, dançar e pensar em simultâneo, dançar o momento dessa dúvida, dançar o talvez e pensar a dança, etc. A matéria desta dança é composta por todas as hipóteses que o “talvez”, o “dançar” e o “pensar” proporcionam.

Na peça *À Espera de Godot* de Samuel Becket (1952), duas personagens, Vladimir e Estragon, encontram-se numa espera interminável por uma terceira personagem, Godot, que nunca aparece. Entretanto, duas outras personagens paradoxais interagem com os que esperam. Pozzo maltrata Lucky, como se este fosse uma besta de carga. Há, entre os dois, um relação de subjugação. No entanto, a certa altura, Pozzo diz a respeito de Lucky (a “besta subjugada”): “Se não fosse ele, os meus pensamentos, os meus sentimentos nunca se teriam elevado acima das coisas reais, devido à minha profissão de... não importa. A beleza, a graça, a verdade mais pura, estavam fora do meu alcance”. (Becket: 48) É o humano bestializado, que traz por uma corda ao pescoço e que carrega as suas pesadas malas, que terá dado a ver a Pozzo, a beleza, a graça e a verdade mais pura. No contexto da sua espera, as duas personagens Estragon e Vladimir aborrecem-se: “Estragon: Quando se está à espera, nada acontece”. (56) É com esse pretexto que Pozzo, se oferece para fazer algo por duas pessoas “tão enfadadas”. Pegando no chicote, Pozzo pergunta aos dois que esperam, o que preferem que o Lucky faça: que dance, que cante, que recite, que pense? “Vladimir: Ele pensa?”. (57) Estragon prefere que ele dance e Vladimir diz que gostava muito de o ouvir pensar (em voz alta). Estragon diz, então: “Talvez ele pudesse dançar primeiro e pensar depois”⁴¹. Lucky dança, então, uma coisa velha e cansada que repete. Pozzo desculpa-o dizendo que, noutros tempos, ele costumava dançar uma série de danças. “Pozzo: Agora, não passa

⁴¹ Reconhecemos aqui o título da coreografia de Mantero.

disto. Sabem o nome que ele dá a esta dança? Estragon: A Agonia do Bode Expiatório. Vladimir: O Cancro da Decrepitude. Pozzo: A Rede. Imagina-se prisioneiro nas malhas de uma rede”.⁴² (Becket, 1952: 59) Quando finalmente, Lucky começa a pensar em voz alta, assiste-se a um discurso ininterrupto e sem nexos, ou com o nexo próprio da associação livre, talvez da escrita automática, e que só termina quando lhe tiram o chapéu que lhe permite pensar e ele tomba exausto. (65, 66, 67) “À Espera de Godot”, é portanto, uma peça impregnada de imagens de espera, de dança, de pensamento, de escuta: “Vladimir: Quando se anda à procura, ouve-se (...) e isso impede de achar. Estragon: mas apesar disso, pensa-se. Vladimir: Não, não se pensa. É impossível. (...) Já não corremos nenhum risco de pensar”. (94) A espera, a dança, o pensamento e a escuta são elementos que figuram também no trabalho de Mantero. Lucky, o ser humano feito animal que é portador da mensagem poética (será que lhe podemos chamar graça?) faz lembrar a personagem do urso no terceiro episódio do conto de Kleist. Menos humano, porque é mais animal, preso como o urso, não age, só desempenha tarefas à mercê do “outro”, numa relação quase escrava e defende-se quando um estranho se aproxima.

Em “À espera de Godot” de Becket (1952), a dança precede naturalmente o pensamento e o “talvez” está presente quase só como uma forma delicada de manifestar a vontade de Estragon. O ênfase de Mantero no seu solo está em questionar o que pode estar primeiro quando se dança: o movimento, ou o pensamento (ou tudo ao mesmo tempo com alternância de diferentes intensidades?). (Lepecki, 2001: 241) Deixemos aqui de lado a questão contextual do facto de falarmos de uma mulher a dançar, em determinado momento da modernidade em Portugal que Lepecki desenvolve no seu texto, para nos centrarmos na questão paradoxal de opôr dançar a pensar e de porque é que o pensamento bloqueia, ou interrompe a dança. A frase: *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, embora seja tirada desta peça de Becket, soa a um desabafo Pessoa que nos remete para a ideia de consciência como fardo explorada por João Barrento em *O Espinho de Sócrates*.

Como diz Barrento em relação a Pessoa, “o fundo, o permanente, é afinal a carne (o desejo), mas o facto é que o espinho está lá, dói, não a abandona, impedindo assim, sempre, que ela se abandone a si mesma”, e cita Álvaro de Campos em “Vigilatura”:

⁴² Preso nas malhas de uma rede como o efebo de Kleist, “como se uma rede metálica envolvesse o livre jogo dos seus gestos”. (Kleist [1810] 2009: 141)

“Vim para aqui repousar, / Mas esqueci-me de me deixar lá em casa. / Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente”. (Barrento, 1987: 34) Esta tensão irresolvida dos modernos entre o intelecto e o corpo que está presente em Pessoa, também se pressente neste trabalho de Mantero. Em Pessoa há “uma alternância simultânea de momentos de ‘libertação’, de hedonismo, ‘futurismo’ ou sensualismo, com momentos de profunda reflexão e cerebralismo que, no Pessoa ortónimo, ainda e sempre recorrem à contradição e ao paradoxo como estratégia de sobrevivência num ‘jardim impossível’ (...)”. (Barrento, 1987: 35) Em Mantero a alternância é entre o fluir de um pensamento dançado e o bloqueio de um pensamento reflexivo expresso na gestualidade que também se compõe com a dança. Uma dança que ora flui, ora é interrompida por um desconforto reflexivo.

Kleist expressa esta oposição entre a reflexão (pensar?) e as “inspirações do momento” (fluir?) no seu texto “Um paradoxo” (Kleist, 2009 [1810]), explorando a ideia da acção preceder a reflexão e dando, como exemplo, um cenário de batalha:

É costume enaltecer-se em extremo a utilidade da reflexão; sobretudo a fria e demorada reflexão a preceder a acção. Se eu fosse espanhol, italiano ou francês: o assunto ficaria assim. Mas, como sou alemão, penso em dirigir ao meu filho o seguinte discurso, sobretudo se ele quiser vir a ser militar.

Fica a saber que a reflexão é muito mais apropriada depois da acção do que antes dela. Se entra em jogo antes ou mesmo no momento da decisão: ao que parece, mais não faz do que confundir, estorvar e subjugar a força necessária ao agir, força essa que brota da grandiosidade do sentimento; pelo contrário, se surge depois, quando a acção já está concluída, pode fazer-se dela o uso para que foi propriamente dada ao homem, ou seja, para que se tome consciência do que de errado ou de inconsciente haja havido no nosso procedimento e para que possamos ajustar o nosso sentimento no que toca a situações futuras. A vida é ela mesma um combate com o destino; e passa-se com o agir o mesmo que com a luta. (Kleist, 2009 [1810]: 125)

Ora esta questão embora possa parecer simples, é um assunto muito relevante para quem desenvolve actividades com o corpo (e não só). Não basta dizer que dançar, ou agir, também é pensar, as acções são, frequentemente, interrompidas por assaltos da reflexão e o pensamento também é interrompido por acções irreflectidas. Passando a um exemplo simples e comum, mesmo que o desejem, a generalidade das pessoas, hoje em dia, nas culturas em que nos situamos, não dança com facilidade. Se o quiser fazer, facilmente pensa em enebriar-se até perder o controlo sobre a vontade, facilmente deseja que não esteja ninguém a olhar e facilmente bloqueia e se arrepende logo que é assaltado pelo pensamento de que está a ser julgado por outro, ou pelo seu próprio

julgamento⁴³. Quem tem aulas de dança e quem se profissionaliza nessa área, também está inserido numa comunidade alargada de pessoas que promovem o pensamento reflexivo sem corpo e é por isso afectada, reconhecendo passar por fases de bloqueio e fases de fluidez.

O que é este mecanismo bloqueador da fluidez e da graça, não sabemos, nem procuramos encontrar uma solução com este trabalho, por outro lado, não parece ser um assunto tão óbvio como sugere Paul de Man, quando conta como perdeu a graça com que conduzia, depois de saber que, em cada cem metros de condução, se fazem, pelo menos, trinta e seis decisões. (Man, 1956-83: 269) Será que Man faz um julgamento sobre a sua própria graça ao conduzir, ou será que ele faz uma comparação com o modelo de graça inconsciente com que tomava decisões ao conduzir, antes de saber que cerca de trinta e seis decisões, aconteciam num espaço muito curto de tempo? Com certeza que, uma pessoa que conduza com frequência, mesmo achando que perdeu a graça com que conduzia antes, terá momentos em que se esquece de que está a conduzir e fá-lo como mais uma das coreografias automatizadas e “inconscientes” de que é composto o nosso quotidiano. Estas “coreografias” pessoais, têm uma graça muito própria, mas de que graça se trata afinal, de uma graça estética do quotidiano?

Man sugere que, das três histórias contadas por Kleist, no seu *Sobre o Teatro de Marionetas*, o episódio do efebo é, à primeira vista, a menos absurda e a mais fácil de compreender. Pela forma como K a coloca, facilmente se percebe que é suposto ilustrar “as desordens que a consciência produz na graciosidade natural do homem”. Qualquer pessoa se pode lembrar de versões de tal queda da graça, de tal perda da inocência. “But the moral of K’s story does not quite correspond to the conclusion stated by C: whereas the latter speaks of a recovered state of naïveté after an experience of infinite self-consciousness, the young man remains frozen in deadly self-alienation”. (Man, 1956-83: 269). Será que a perda da inocência, da fluidez, da graça, a queda e a recuperação da mesma, são estados permanentes e irreversíveis? Na continuidade do texto acima citado, Kleist, acrescenta:

⁴³ Aqui a hipótese levantada por Paul de Man para o conto do Spinario, o facto de haver um terceiro que julga a imagem do outro ser o despoletador da insegurança e da perda da graça do efebo, parece ser pertinente. (Man, 1956-1983: 269)

O atleta, no instante em que envolve e segura o seu adversário, simplesmente não pode proceder de acordo com qualquer outro recurso que não sejam as suas meras inspirações de momento; e aquele que quisesse calcular quais os músculos que haveria de pôr em tensão e quais os membros que deveria mover para dominar o combate ficaria infalivelmente em pior situação e sairia derrotado. Porém, depois do combate, tendo ganho ou tendo ficado estendido no chão, pode ser útil e atempado que reflecta sobre qual movimento de pressão com que derrubou o adversário ou sobre qual perna que deveria ter-lhe agarrado para se manter em pé. Quem não envolve e segura a vida como este lutador e não sente e percebe em milhares de pontos do corpo todas as vicissitudes do combate, todas as resistências, pressões, desvios e reacções: esse nunca conseguirá impôr a sua vontade em nenhuma discussão; e muito menos numa batalha. (Kleist 2009: 126)

A experiência de guerra de Kleist⁴⁴ parece contribuir para a facilidade que tem em falar sobre este assunto. Em *Sobre o Teatro de Marionetas*, ele fá-lo de uma forma mais enigmática e poética, mas no texto citado, *Um Paradoxo*, Kleist parece estar a apontar para um método⁴⁵. Ou será que se trata de um anti-método?

Voltando a Mantero, o texto auto-biográfico que figura no programa de *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, dá-nos algumas pistas sobre a atitude que aproxima Mantero de Kleist e dos autores tratados por Barrento.

Acho que as minhas peças nascem todas por acaso. Demasiado por acaso. Gostava de ser um bocadinho mais metódica. Mas penso que para se ser metódico é preciso acreditar e eu tenho um problema de falta de crença. A arte, a criação, são das coisas que mais me interessam na vida, mas parece que, de cada vez que me ponho a fazer qualquer coisa nesse campo, deixo imediatamente de acreditar nela. E depois acabo por deixar de acreditar na própria vida e noutras coisas por aí fora. (...) (Mantero, 1991)

Neste texto, o bloqueio⁴⁶ por falta de fé⁴⁷ é claro, e o recurso à improvisação como método de trabalho, uma possibilidade evidente (Kleist chamou-lhe “inspirações do momento”, por uma questão prática de vocabulário comum nas artes performativas, neste trabalho, chamamos-lhe “improvisação”). Segundo Lepecki, o processo de criação de Mantero passou-se da seguinte forma:

⁴⁴ Ver “Vie de Heinrich von Kleist” in *Sur le Théâtre de Marionettes*, Véraïn, 1993: 27-30.

⁴⁵ A possibilidade de *Sobre o Teatro de Marionetas* ser uma proposta de método alternativa à de Schiller é também avançada por Fischer. (Fischer, 2007: 238)

⁴⁶ Lepecki descreve o bloqueio de Mantero da seguinte forma: “In trying to figure out what she wanted to create we had numerous, endless conversations about her doubts, her terrible doubts, her paralyzing doubts”. (Lepecki 2001: 243)

⁴⁷ Nas páginas 19 e 20, deste trabalho, citamos Fichte falando de fé como se de um órgão se tratasse.

Mantero's doubt soon became a melancholia and then a deflation. Her body and her voice were mute, incapable of articulation. Not the world, not life, not the body served her as sources of movement. It seemed to Mantero that all that surrounded her was a huge, empty space, in need of being filled with time – a space where silence had landed. With her mouth shut, in silence, sitting daily in a studio, doubting dancing, she decided to listen. So she listened and she waited. And, as Mantero told the story many, many times, chance broke the chain of silence and provoked movement. "One does not know why, but it was Monk's 'Ruby, my dear' that my dance was waiting for", she told me later on. (Lepecki, 2001: 244, 245)

Depois da longa espera⁴⁸, o estímulo de uma melodia de Thelonious Monk terá despoletado, portanto, uma improvisação que é a base dramática da peça. Já lá estava o pretexto, o título, faltava a matéria do pensamento em acção, no palco, diferente cada dia, mas com pontos comuns que começaram a ser reconhecidos a partir do dia em que surgiu uma dança improvisada com uma música. A música de três minutos é tocada de cada vez que, na *régie*, o técnico de som decide que é preciso um impulso energético na dança, geralmente três vezes em cada apresentação, todo o resto da dança é feito em silêncio. Mas, o que Lepecki releva como fundamental, é o facto de se assistir a uma transformação na forma como Mantero se move após um grande período de dúvida e de imobilidade. Pela primeira vez, o movimento sobe até à cara e inclui toda a expressividade do rosto e das mãos. (Lepecki, 2001: 245) A inclusão da cara, das caretas, das expressões de dúvida, a inclusão da própria dúvida no fluir de uma dança, parecem indiciar aquilo a que José Gil, no seu livro *Movimento Total*, chama a consciência do corpo, ou *awereness*. Segundo Gil, qualquer bailarino tem a experiência diária de deixar a consciência invadir-se pelo corpo, querendo com isto dizer que "a consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantas em proveito das pequenas percepções⁴⁹ e do seu movimento crepuscular". (Gil, 2001: 161). Deixarmo-nos

⁴⁸ Propõe-se aqui uma analogia entre esta espera de Mantero descrita por Lepecki e a espera histórica descrita nas memórias de Isadora Duncan, pioneira da dança moderna americana, por ser uma imagem fortíssima de procura de uma verdade intrínseca na dança, que percorre gerações de pessoas que, dentro da área, tentaram libertar-se de linguagens codificadas como a do *Ballet*. "I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus. My mother often became alarmed to see me remain for such long intervals quite motionless as if in a trance – but I was seeking, and finally discovered, the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversions of movements are born, the mirror of vision for the creation of the dance – it was from this discovery that was born the theory on which I founded my school". (Duncan [1928] 1998: 58)

⁴⁹ Sobre as pequenas percepções ver Gil, 1996.

impregnar pelos movimentos do corpo, provoca, segundo Gil, um “abaixamento do limiar da consciência”, uma consciência “crepuscular”. Talvez seja esse abaixamento do limiar da consciência que nos permite falar em termos de improvisação, algo que fazemos quase inconscientemente. Se os afectos, o pensamento e os ritmos corporais não formarem uma barreira para a consciência de si, então é possível esse outro tipo de consciência, onde os movimentos do corpo dirigem os movimentos da consciência. A consciência dos movimentos torna-se movimentos de consciência. Se numa mesma coreografia se puder utilizar com mestria os vários tipos de consciência, então é possível que o que inicialmente constituía um bloqueio à dança, seja incluído como mais um elemento do todo dramatúrgico que começa com o título. Talvez dançar primeiro, talvez pensar primeiro, talvez alternar, talvez tudo ao mesmo tempo. Gil cita Steve Paxton⁵⁰, “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível” (Paxton *in* Gil, 2001: 158), para falar desse tipo de consciência, e acrescenta:

Se a tomada de consciência da tarefa a realizar com o corpo provoca em geral o seu fracasso, é porque não deixámos então o corpo suficientemente livre para a efectuar por si só. Como se, segundo a frase de Merleau-Ponty, “o corpo possuísse por si próprio a ciência do mundo”(…)

Aquilo a que Merleau-Ponty chama uma “practognose”, esse conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo, deve-se decerto às pequenas percepções. O corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e de energia que, sendo moduladas como convém, compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo. A intervenção da consciência – através de uma mais forte atenção concedida a certo órgão, por exemplo – vem perturbar o jogo da energia, e a construção da posição desmorona-se.

([...] se a intervenção da consciência tem um efeito real, físico, sobre o corpo, é porque a consciência é também portadora de energia). (Gil: 159) A consciência é um sistema de energia. (180)

Justifica-se portanto, a longa espera e a atenção extrema de Mantero, antes de ter acontecido alguma coisa que fosse ao encontro do que a coreografia era. Atrás fizemos, em nota de rodapé, uma analogia entre a espera de Mantero e a espera de Duncan, mas a imagem de espera e de escuta atenta não se reporta necessariamente ao mito romântico da “inspiração”⁵¹. Existe uma longa tradição de “escuta”⁵² na história da dança moderna

⁵⁰ Sobre Steve Paxton ver anexo 2 (pequena biografia sobre Steve Paxton).

⁵¹ Bragança fala do mito romântico da “inspiração”, referindo-se à *poesis* enquanto *techné* que desconhece os caminhos, e é única e singular. “É esta ambiguidade que explica o mito romântico da ‘inspiração’, que vem não se sabe de onde. Mas é um ‘erro’ poético, pois qualquer obra, depois de feita, torna-se modelo, técnica, uma ‘máquina’ de repetição”. (Miranda, 2008: 33)

e pós moderna (e de outras danças), trata-se de perceber (também no sentido da percepção sensorial) o que “lá” está e de fazer escolhas de atenção, fazendo viver e reactualizando o presente. Voltando ao trecho de Gil acima transcrito, propõe-se antes de mais, a substituição da expressão “construção de uma posição”, que aqui faz sentido porque Gil no seu texto dá o exemplo das posturas de Ioga para ilustrar o efeito da perturbação da consciência, por “leitura de uma imagem de movimento”⁵³. Porque se trata, de facto, não necessariamente de uma imagem visual, mas de uma leitura de ideias de corpo, de movimento, ou de dança que depende de distinguir e de acompanhar uma determinada imagem a cada momento de atenção⁵⁴. A utilização do termo “leitura” tem a ver com o facto de aquilo que se faz, a cada momento de atenção, ir de encontro ao que já lá está, como uma espécie de acompanhamento do jogo feito entre a percepção sensorial, a atenção, a memória, a energia, o tempo, o espaço, etc; em lugar de construir algo novo a partir do nada. Em segundo lugar, há o que Gil chama “zona”, quando fala da criação de um espaço paradoxal. Ou seja, na formação da zona tece-se uma “micro-imanência entre os movimentos do corpo, ‘do exterior visto do interior’, e o pensamento (Gil, 2001: 180). O sentir cinestésico, ou o movimento do corpo visto do interior, supõe um espaço topológico não euclidiano, onde as posições não definem necessariamente distâncias. “O pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento”. (Gil: 166) Gil dá o exemplo da cambalhota como movimento que só podemos compreender se o próprio pensamento de alguma forma a reproduzir. Nesta “zona” estarão incluídos, uma série de

⁵² Ao mesmo tipo de escuta atenta, Lisa Nelson, chama *Practice of attention* (prática de atenção). Nelson, pertence à dita geração pós-moderna americana (*American Post Modern Dance*) com a qual muitos coreógrafos europeus, entre os quais Mantero, terão tido contactos pontuais ou continuados, ao longo dos anos.

⁵³ Muitos colegas da área da dança poderão estranhar esta opção, porque, na tradição da dança contemporânea, a imagem é frequentemente associada à imagem visual e à construção de formas externas decorrentes da tradição do *Ballet* que a dança pós-moderna e muita da dança contemporânea põe em causa; remetemos, mais uma vez, para o conceito de imagem como começo do humano descrito no capítulo “As imagens” deste trabalho, citando Bragança de Miranda em *Corpo e Imagem* (2008).

⁵⁴ Citemos também José Gil falando de Paxton em relação às imagens: “Os termos ‘imagem’, ‘imaginação’, ‘imaginário’ incomodam Steve Paxton que tende a recusá-los, chegando a afirmar que ‘as imagens eram consideradas como sendo, digamos, ‘reais’. Que dizer, não eram consideradas como sendo claramente irreais (...)’. De onde vem o embaraço do coreógrafo? Do facto de os movimentos colarem às (e não serem apenas suscitados pelas) imagens – ou antes: as imagens dos movimentos das pernas não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real; os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc”. (Gil, 2001: 133)

outros elementos para além do corpo no seu sentido estrito. Ao mesmo tempo que o bailarino ganha cada vez mais consciência do seu corpo num duplo movimento paradoxal da consciência, esta torna-se porosa e deixa de se concentrar exclusivamente sobre um objecto, para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos “objectos” (Gil: 160).

a) a consciência de si dissolve-se ou mais exactamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); b) perde as suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica) definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. Já não tem o poder de reflectir o mundo inteiro, já não garante a sua coesão, a sua unidade de sentido; c) podemos dizer, por referência a tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa” (como a mesma tradição filosófica a descrevia, nomeadamente no século XVII). No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu “objecto” (o corpo)⁵⁵. (Gil: 160)

A consciência abre-se para a frente em direcção ao mundo, e abre-se para trás na direcção do corpo, articulando movimentos que “são também os do espírito agindo sobre o corpo e os do corpo operando de múltiplas maneiras inconscientes (fragmentação, projecção, dispersão no espaço, esfoliação, apagamento num turbilhão, retraimento, caotização...)”. (Gil, 2001: 177) Dentro da concepção não-fenomenológica da consciência, Gil considera que interessam particularmente, na dança, por um lado, a consciência do corpo, a consciência aguda que habita o bailarino, por outro lado, a relação entre nuvens de sentido e os movimentos corporais. Aqui, talvez seja útil, acrescentar um exemplo acessível a toda a gente, andar de montanha russa, fazer *surf*, *skate*, ou a modalidade de saltar de telhado em telhado (*parcours*), dão-nos uma ideia aproximada do que é ter movimento e pensamento, atenção a várias imagens aleatórias com alguma velocidade e sem “parar para pensar”. Trata-se de uma espécie de associação livre, como o trabalho de escrita automática, mas com todo o corpo, e no espaço⁵⁶. No mar, ou na montanha russa há elementos externos que nos surpreendem

⁵⁵ Talvez seja pertinente aqui, fazer um paralelo entre esta consciência do corpo “obscura e confusa” que adquiriu novos poderes, nomeada por Gil, e o texto de Kleist, quando ele diz que “à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graciosidade se apresenta cada vez mais radiosa e soberana” (Kleist: 143).

⁵⁶ A propósito das *Chance Compositions* de John Cage e Merce Cunningham, Mira na sua dissertação de mestrado, cita Banes, para falar da confluência das técnicas do acaso com a filosofia mística, tanto no Dada como na arte *avant-garde* nova iorquina dos anos cinquenta e sessenta, que servia propósitos diferentes, e até opostos, mesmo que usassem as mesmas técnicas, a saber, acaso, colagem, automatismo,

com a sua rapidez e abismo, numa dança, se for totalmente improvisação, pode haver sensações semelhantes, talvez não tão fortes, de queda e de ascensão automatizadas pelas práticas do corpo e que se associam livremente a uma infinidade de imagens que estão presentes no espaço, ou que estão presentes na memória e são reactivadas pelo corpo em movimento na sua relação com o que está presente. A velocidade é um dos factores que pode contribuir poderosamente para a impregnação da consciência pelo corpo:

A velocidade que o bailarino imprime aos seus movimentos multiplica as imagens-nuas, quer dizer os “brancos psíquicos”, os “gaps”, ou muito simplesmente os “poros”. A consciência vígil cobre-se de poros, de “não-inscrições” porque o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos – se preencha com um conteúdo dotado de sentido. (Gil: 161, 162)

A velocidade no movimento improvisado pode ser uma forma de ultrapassar bloqueios de consciência, mas não é um método satisfatório para quem compõe uma dança, ou mais do que isso, uma cena, ou um imaginário. O corpo segue o curso próprio dos seus caprichos ou das pequenas urgências físicas, quase “sem pensar”, usando uma consciência do corpo reflexa, exemplo disso são os comportamentos que o corpo adopta para se defender de uma queda ou de chocar contra outros corpos. Como diz Steve Paxton: “O que o corpo pode fazer para sobreviver é mais rápido do que o pensamento” (Fazenda, 2007: 61). Mais uma vez, a relação com a imagem do mítico cowboy da banda desenhada, Lucky Luke: “mais rápido que a própria sombra”, torna-se pertinente. Mas, como testemunha Lisa Nelson, numa entrevista dada em 2009 a este respeito, “nadar nos sinais” é diferente de dançar. Ou seja, segundo Nelson, quando somos um elemento que canaliza as condições locais, quando somos um eco do nosso estado, não estamos a fazer escolhas. Quando tudo nos move inconscientemente, não estamos a ser criativos, o que é muito diferente de estar completamente alerta e atento a todas as condições internas e externas de forma a poder fazer escolhas. Nelson, depois de anos

associação livre, escolhas, meditação, repetição, o uso de objectos, a resolução de tarefas. Para, por exemplo, Steve Paxton e Robert Dunn, que seguiam algumas ideias do Zen e de sistemas místicos, as técnicas serviam para libertar o ser da tirania do *self*, para o situar livremente numa corrente mais ampla do cosmos, ou do inconsciente, ou de Deus. Para outros, como Yvonne Rainer, estas técnicas eram uma forma de fazer a arte sair do domínio do encantamento, do mítico, do nominal. (Mira, 2008: 160)

de experiência com câmaras de vídeo⁵⁷, dança e percepção sensorial, dá o seguinte testemunho sobre como essa experiência, a certa altura, alterou a sua forma de perceber uma improvisação.

Je nageais littéralement dans les signaux. En prenant le regard comme point de départ, j'avais tenu mon environnement à distance. Pour rapprocher l'espace, il me suffisait de fermer les yeux. Le toucher et l'ouïe m'apportaient de nouvelles instructions pour naviguer à travers l'espace et des informations supplémentaires utiles pour danser les yeux ouverts. Une telle lecture de l'espace la gravait dans mon corps, me transformait en impressionniste. Et le contraire était également vrai – mes mouvements tendaient un miroir à l'espace, révélant sa vie cachée. (Nelson, 2001: 22)

Mesmo que não se escolha conscientemente o que se vai passar a seguir, se tivermos a tal consciência do corpo de que fala José Gil, podemos fazer escolhas, a que chamaremos de agora em diante “composições”, para distinguir de “improvisações”, uma vez que, segundo Lisa Nelson, hoje em dia, se chama “improvisação” a tudo⁵⁸. Para Lisa Nelson, a dança nunca é só uma improvisação, porque tem sempre uma estrutura envolvida. Uma vez que estamos envolvidos nos sinais e tudo é “um mar de sinais”, há uns que vemos e outros que ignoramos, reflexos que inibimos, outros que escolhemos usar, ou não, podemos estar a seguir escolhas inconscientes e ao dar-nos conta disso, podemos começar a escolher com mais atenção. Para Nelson, é possível usar o corpo como um instrumento musical específico a improvisar, mas alguma coisa tem que importar, alguma coisa tem que estar em jogo numa improvisação. “Agir como um canalizador das condições locais não é suficiente”.

Já Julyen Hamilton⁵⁹, nunca fala em improvisar porque isso é o mais “básico”, é o que fazemos constantemente, é comparável a falar-se da respiração para um cantor, ou mesmo para tudo na vida. Estamos constantemente a improvisar. Para Julien, a

⁵⁷ Durante a entrevista feita a Lisa Nelson (23-01-2009), Nelson declara que o trabalho que fez com a câmara de vídeo alterou o seu sistema nervoso e a forma como se movia. (*Working with the camera changed my nervous system and the way I moved*).

⁵⁸ Numa conversa informal sobre o seu trabalho no Forum Dança (21-01-2009), Lisa Nelson declara que a Improvisação é um *anti-subject* para ela. Segundo a coreógrafa, ela nunca fala em termos de improvisação: “Everyone thinks that they know what it is, and it has a terrible reputation. It has a pre-reputation. People don't want to watch something that is improvised. My search was not about improvisation. I used it as a method, but it wasn't important the fact that it was improvised. It was an unnecessary filter. (...) Improvisational state and communication systems (is something we all do, we just need to practice with awareness).

⁵⁹ Sobre Julyen Hamilton ver anexo 2 (pequena biografia de Julyen Hamilton).

improvisação na Arte implica que tudo está envolvido, o que é diferente de dizer que tudo é válido ou igual⁶⁰.

Dáí que, chamar “improvisação” a *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois*, talvez não seja suficientemente específico para pessoas como Lisa Nelson, ou Julyen Hamilton. “Um solo improvisado”, pelo contrário, já indica haver uma estrutura que aponta para uma coreografia improvisada. Ou uma composição com uma grande abertura à improvisação, aos “acidentes”, aos “casos” e aos “acazos”⁶¹ que correspondem à escolha em cada momento de atenção. Ou seja, a palavra “solo” estrutura o “objecto” e a palavra “improvisado” dá-lhe a abertura ao indefinido. Mas nada como deixar o autor da “coisa”, decidir o que é o “objecto” que mostra.

Na entrevista feita a Nelson a propósito do tema “improvisação”, ela acaba por dizer que o termo “*attentiongraphy* is more accurate than improvisation”, e contrapondo Deborah Hay que, na mesma entrevista, cito, como alguém que se refere à dança enquanto percepção (*The Perception is the Dance*)⁶², Nelson declara, que, nesses termos, para ela, então, a “atenção é a dança” (*The Attention is the Dance*).

No fundo, quando falamos do exemplo de uma coreografia para ser apresentada em público, o simples agir/dançar antes de pensar que corresponderá a ser um mero canalizador/reflector aleatório das condições locais, pode ser insatisfatório. A improvisação que, no momento em que é feita, pode ser um método de trabalho de pesquisa muito frutuoso, se não fôr minimamente enquadrada aquando de uma apresentação pública talvez não se baste a si própria, a menos que seja uma composição feita a cada instante, ou que acompanha as escolhas do pensamento do corpo/mente. É isso que parece defender Mark Tompkins⁶³ no seu trabalho de *Real Time Composition*.

⁶⁰ Depoimento tirado de uma entrevista feita a Julyen Hamilton em 2008 a propósito do workshop por ele leccionado no Forum Dança.

⁶¹ Sobre “caso”, “casualidade” e “acaso” ver Miranda Justo (2009: 29), também citado na página 50 deste trabalho.

⁶² Quando entrevistei Lisa Nelson a propósito de improvisação, tinha feito há não muito tempo um workshop com Deborah Hay, uma coreógrafa e professora também da Dança Pós-Moderna Americana, cerca de dez anos mais velha que Nelson. Como vinha informada de uma série de conceitos usados por Hay, tentei confrontar Nelson com os mesmos para perceber a diferença de posturas e de pensamento de cada uma delas. Como Hay repetiu inúmeras vezes, no seu *workshop*, *The Perception is the Dance*, perguntei a Nelson se concordava com essa visão e tive como resposta *The Attention is the Dance*.

⁶³ Sobre Mark Tompkins ver anexo 2 (pequena biografia de Mark Tompkins).

Mark Tompkins ora faz um trabalho muito coreografado, ora faz um trabalho completamente imprevisível. Não está muito interessado no meio termo. Para este coreógrafo e professor, a *Real Time Composition* é o oposto de nos sentarmos a fazer decisões. Quem faz bem tem a capacidade de aceder à memória desde o momento em que começou a improvisação. Para Tompkins, Lisa Nelson é uma grande especialista em fazer conexões com o passado. A ideia é “não fazer algo, mas algo fazer-nos”. Quando ele diz que “algo nos faz”, quer dizer que não temos nada a bloquear-nos, e que tudo pode acontecer. Este “algo que nos faz”, acontece normalmente por períodos muito curtos, porque a mente entra a pensar. Estivemos sempre com pensamentos mas estes não estavam a bloquear nenhuma relação. (A partir de certa altura aparecem pensamentos que bloqueiam a fluência). Segundo Tompkins, é possível aprender-se a estender voluntariamente este período, mas nunca é a mesma coisa. Ou em alternativa, fazer um *let go* e voltar a entrar. Uma das coisas mais importantes que se retêm do *contact-improvisation* é o *be in the moment, now. The more you can forget, the more interesting is the performance*. Se pensarmos no movimento, já não estamos lá. Pensar sempre *now, now, now*. Uma tarefa impossível, mas *very nice*.

Portanto, a velocidade não é a única forma de chegar a um outro tipo de consciência. De certa forma, talvez estejamos sempre a entrar e a sair de vários tipos de consciência do corpo, mas, de facto, há capacidades que alguns bailarinos têm hipertrofiadas, e que sugerem a substituição do termo “consciência do corpo” (consciência atenta?) por “hiper-consciência”. Tão só porque consideramos que não se trata apenas do corpo, mas sim, de uma capacidade extraordinária de estar atento a múltiplos factores que incluem todas as imagens que os rodeiam, às quais os seus sentidos são hiper sensíveis, e à interacção das suas sensações, emoções e memórias com esses estímulos externos, ou interno-fisiológicos, mesmo numa pausa, ou em movimentos muito lentos. Trata-se de uma proliferação de imagens passíveis de serem compostas para o “outro” ou para nós próprios enquanto outro, uma vez que somos o nosso primeiro público.

Adquirir uma consciência do corpo crepuscular próxima do transe, por exemplo (entre os derviches-bailadores e em tantas danças terapêuticas primitivas) é deixarmo-nos submergir pelas miríades de pequenas percepções que em breve passarão à escala de imagens macroscópicas, ou até mesmo de visões. É que, como vimos, as pequenas percepções ocupam os dois extremos da escala perceptiva: o infinitamente pequeno e o infinitamente grande.

Tudo isto muda profundamente a percepção que o bailarino tem do seu corpo e do mundo. Percebe o mundo no seu corpo (uma vez que este vibra doravante como uma caixa de ressonância dos movimentos do mundo). (...)

Ele bailarino apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. (Gil, 2001: 179)

De todos os títulos e premissas de trabalho de Mantero, *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois*, é talvez, o que remete mais para o duplo pensar sobre a dança e sobre o pensamento, que percorre um pouco todo o seu trabalho. Na biografia que coloca online, a coreógrafa diz claramente que, para ela, a dança não é um dado adquirido, acredita que quanto menos o adquirir mais próxima estará dela, usa a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessita de perceber, vê cada vez menos sentido num performer especializado (um bailarino, ou um actor, ou um cantor, ou um músico) e cada vez mais sentido num performer especializadamente total, vê a vida como um fenómeno terrivelmente rico e complicado e o trabalho como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o seu e o dos outros, luta que considera essencial neste ponto da história.⁶⁴

O propósito é ambicioso e claro, o título da peça vai completamente ao seu encontro, *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois* é uma peça sobre a dança e sobre pensar, sobre a reflexão, sobre o que é que “eu” estou aqui a fazer hoje e porquê, (ou talvez não), mas aponta para a grande complexidade que implica fazer escolhas, agir, pensar.⁶⁵ Aqui, mais uma vez, parece haver uma aproximação ao texto de Kleist. A dança não é um dado adquirido é aquilo que está lá, como o teatro de marionetas quando não tem um significado nem um método definido, apenas são aquelas imagens. *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois*, é um trabalho plenamente enquadrado e justificado em todos os termos, incluindo o enorme grau de liberdade e de imprevisibilidade.

⁶⁴ Ver anexo 2 (pequena biografia de Vera Mantero)

⁶⁵ No debate *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards*, Mantero declara que o trabalho não é necessariamente movimento, mas sim responder com processos de trabalho muito ligados ao corpo. É responder à questão “o que é estar em palco?”. O movimento tornou-se mais uma das ferramentas, mas não é “a ferramenta”. (Mantero, 2010, Debate organizado pelo teatro Maria Matos com a moderação de Mark Deputter)

Portanto, que dançar não está dissociado de pensar talvez seja uma evidência, mas como dança com o espinho da razão, uma coreógrafa e bailarina que, para além de dançar, canta, lê, escreve e, sobretudo, pensa, no sentido de quem questiona o que faz constantemente? Segundo Gil, “é necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constitui sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento” (Gil, 2001:157). Neste ponto parece haver uma concordância entre Gil, Barrento, Kleist, Man e mesmo Pessoa: *O coração, se pudesse pensar, pararia* (Soares, 1998: 45). Mas onde está a diferença entre o bloqueio de uma acção e a perda da sua graça? Man continua a poder conduzir apesar de saber que faz múltiplas decisões em cada viagem, como qualquer pessoa se pode mover, ou dançar com maior, ou menor graça.

Segundo Véraín, Kleist tirou da leitura de Kant, a noção de que todo o saber é vão e que a consciência clara nos afasta da felicidade. E, tal como Rousseau, ele partilharia da nostalgia de uma inocência primitiva que julgava irremediavelmente perdida. (Véraín, 1993: 25) Mas se Kleist achasse, de facto, que a graça, imaculada pela ausência de consciência, ou por ausência da censura externa e da auto-censura, estaria irremediavelmente perdida, será que falaria da sua recuperação? Véraín empresta a esta afirmação um pessimismo que não perpassa em *Sobre o Teatro de Marionetas*. Talvez haja um cepticismo, mas parece ser um cepticismo optimista, se é que pode ser dito assim, algo que nos aproxima da felicidade e não o contrário. Não será, então, a consciência clara que nos encaminha para a felicidade inocente e graciosa, depois de passar para o lado de lá do bloqueio da consciência? *Sobre o Teatro de Marionetas* não parece ser um texto de realidades irremediavelmente perdidas, exigentes sim, mas não perdidas. Quando muito, será uma brincadeira crítica sobre essas irreversibilidades. Kleist fala da recuperação da graça no final do seu conto, onde a personagem C, qual mestre da vida, enuncia a enigmática fórmula:

Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graciosidade se apresenta cada vez mais radiosa e soberana. – Porém, tal como a intersecção de duas linhas por um lado de um ponto, depois de percorrer o trajecto pelo infinito, se volta a verificar subitamente pelo outro lado do mesmo ponto, ou como a imagem do espelho côncavo, depois de se afastar até ao infinito, volta subitamente a surgir perante nós: assim também a graciosidade, depois de, por assim dizer, o conhecimento ter atravessado o infinito, volta a apresentar-se; e de tal maneira que surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus.

Sendo assim, disse eu, um pouco abstraído, teríamos de voltar a comer da Árvore do Conhecimento para regressarmos ao estado de inocência.

Sem dúvida, respondeu ele; esse é o último capítulo da história do mundo. (Kleist 2009: 143)

A graça existe de modo mais puro quando não há consciência, ou quando a consciência é infinita. Será que entre estes dois extremos podem ser considerados diferentes estados e diferentes graus de graça? Ou só existe “a” graça?

6- GRAÇA E QUEDA

A beleza seduz a carne para obter autorização para a atravessar até à alma.

Weil (2004 [1947]: 148)

Voltando ao episódio do *Spinario*, o jovem efebo reconhece-se ao espelho, vê-se parecido com a imagem do *Spinario*, o que lhe vale uma observação de troça por um terceiro, K. Será que K o castiga pelo seu pensamento impuro de narcisismo⁶⁶, ou trata-se de uma correcção relacionada com o facto de o jovem o tentar agradar por mimetismo tomando como modelo o não necessariamente gracioso *Spinario*? Ou será antes um acesso de inveja a despoletar um pouco de sadismo como sugere Paul de Man? (Man, 1956-1983: 270) Ao ser apanhado nesse pensamento, o rapaz cora, é exposto, percebe que está “nu”. Ele perde a inocência⁶⁷. O espinho da consciência passa a ser um fardo que lhe tira a graça. Saiu da infância, saiu do paraíso, entrou na idade adulta? Comeu da árvore do conhecimento? Paul de Man considera que a obra de arte, o *Spinario* é apenas uma versão deslocada do verdadeiro modelo do rapaz que é no fundo o julgamento da autoridade, neste caso, do seu mestre K.

Gracefulness was clearly not an end in itself but a device to impress his teacher. When the device fails, he at once loses his talent, not because he has grown self-conscious but because he cannot endure the critical gaze of another in whom his desire for selfhood has been invested. The work of art is only a displaced version of the true model, the judgment of authority. The structure is not specular but triangular. The ensuing clumsiness is the loss of control, the confusion caused by shame. And what the young man is ashamed of is not his lack of grace but the exposure of his desire for self-recognition. As for the teacher's motives in accepting to enter into these displacements of identity, they are even more suspect than those of the younger person, to the precise extent that sadism is morally and socially more suspect than masochism. Socrates (or, for that matter, Winckelmann) certainly had it coming to him. (Man, 1956-1983: 269)

⁶⁶ “No instante em que punha o pé em cima do escabelo para o secar, lançou um olhar para um grande espelho que ali estava e recordou-se da figura; sorriu e contou-me a descoberta que acabara de fazer. De facto também eu a fizera precisamente no mesmo instante; porém, fosse para pôr à prova a segurança da graça que nele havia, fosse para corrigir-lhe um pouco a vaidade: ri-me e respondi – decerto andava a ver espíritos! Corou e ergueu o pé pela segunda vez para que eu visse; a tentativa, contudo, como era fácil de prever, saiu frustrada”. (Kleist, 2009 [1810]: 140, 141)

⁶⁷ Se a (i)nocência correspondia a um estado (sem)maldade, inconsciente, a perda da inocência poderá corresponder à “nocência”, no sentido de nocivo, a um ganho de maldade. A sua inocência foi maculada (manchada), por uma tomada de consciência. A “maldade” recém adquirida, uma consciência de estar nu com pecado, poderá estar relacionada com o desejo de ser correspondido numa espécie de investimento amoroso.

O texto de Kleist, toca num ponto que se aproxima de forma inesperada de um pensamento recorrente, ao longo de muitos anos de trabalho, em estúdios com espelho, em relação à experiência do reconhecimento da imagem do corpo, da experiência da tentativa de reproduzir imagens, e da experiência de evitar fazê-lo em contextos do ensino da dança e de técnicas do corpo, em geral. É um texto que toca na experiência da frustração testemunhada e, por isso, agravada, num período da vida em que a aceitação pelo outro é fulcral. Numa idade de indefinição (liminar?), como a adolescência, quase se podia arriscar dizer que, a troça do mestre, faz parte de uma “praxe”, de uma espécie de rito de passagem no campo da “educação para a não vaidade”, um acto voluntário (ou não) de crueldade, de troça, de um adulto sobre o imberbe susceptível de mácula, pondo à prova a segurança da graça do jovem. Com o objectivo manifesto de corrigir a vaidade, infligir uma ferida narcísica é um acto com motivações latentes suspeitas, como diz Man. (Man, 1956-1983: 270) Se se relacionar o episódio do Efebo com o espinho, com a inflecção de dor na carne pela perfuração simbólica, que pode também corresponder ao espinho da razão que fustigava Sócrates (Barrento 1987), a semelhança com certos episódios de rituais de iniciação, começa a parecer possível. Van Gennep e mais tarde Turner, desenvolvem o conceito de estatuto de liminaridade para situações sociais em que existem, por exemplo, determinados ritos de passagem. Coloca-se aqui a hipótese de se ver a troça de um veterano sobre um imberbe, como uma manifestação dessa liminaridade, ou do “rito de passagem” que provocou, voluntaria, ou involuntariamente, uma mudança de estatuto na perda da inocência⁶⁸. De *Unshuld*, para *Shuld*, ou de “inocente”, para “culpado”, o adolescente passa a ser um adulto. Mas talvez não seja desse pormenor que andamos à procura no texto de Kleist. Como diz

⁶⁸ “The attributes of liminality or of liminal “personae” (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to eclipse of the sun or moon. Liminal entities, such as neophytes in initiation or puberty rites, may be represented as possessing nothing. They may be disguised as monsters, wear only a strip clothing, or even go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role, position in a kinship system - in short, nothing that may distinguish them from their fellow neophytes or initiands. Their behaviour is normally passive or humble; they must obey their instructors implicitly, and accept arbitrary punishment without complaint. It is as though they are being reduced or ground down to a uniform condition to be fashioned anew and endowed with additional powers to enable them to cope with their new station in life. (Turner, 1969: 95)

Man, no conto de Kleist, fala-se de um estado de recuperação da inocência depois da experiência de auto-consciência infinita, mas o efebo continua irreversivelmente bloqueado e substituído de graça. (Man 1956-1983: 269) A possibilidade de agir primeiro e de pensar depois, também adiantada na proposta de Mantero, pode ser já uma espécie de estratégia⁶⁹ para ultrapassar a etapa de bloqueio proporcionada pelo espinho de ser consciente.

Em relação à graça e à queda no conto *Sobre o Teatro de Marionetas*, Claudia Fischer avança com uma série de hipóteses:

Quer na sua acepção teológica, quer na sua acepção estética, a ideia de graça associa-se ao topos cristão do paraíso perdido, opondo-se-lhe na sua natureza redentora. Definitivamente condenado pelo pecado original, o homem cristão carece da graça divina para se lhe poder abrir caminho para a salvação eterna. Por sua vez, na definição estética da graça delineada pelos renascentistas italianos, reencontramos a superioridade artística num aparente retorno a um estado pueril e inocente, a partir do qual, espontaneamente e sem esforço, o artista consegue obter o efeito estético, recriando o paraíso da plenitude e da realização, ou, nas palavras de Alexander Pope, “a graça além do alcance da arte” (the grace beyond the reach of art). Pela via da íntima associação a este motivo marcadamente cristão, o conceito de graciosidade transportará sempre consigo esta dimensão religiosa que consiste na busca de uma reconciliação com o uno, de um reencontro com o paraíso perdido. Esse será o tema central do conto “Über das Marionettentheater” de Heinrich von Kleist. (Fischer 2007: 124)

Fischer ao longo do seu texto, vai estabelecendo uma comparação entre o projecto de educação estética de Schiller e o trabalho de Kleist que encara como uma possível crítica ou mesmo paródia sobre a teoria da graciosidade de Schiller. Segundo Fischer, embora seja pouco provável que Kleist no seu escrito, tenha pensado no ensaio de Schiller *Sobre Graciosidade e Dignidade*, a autora detecta, entre ambos, um parentesco surpreendente no que respeita a alguns aspectos. Schiller considera que o pecado original retirou a inocência ao Homem para o tornar responsável, um ser moral e imperfeito, um artista infeliz. O estado de insatisfação, de sofrimento e de conflito será o preço a pagar pelo facto de ter deixado de ser um “autómato” e de se poder transformar num ser pensante capaz de criar o seu próprio destino, o seu próprio paraíso. Há que regressar ao paraíso por mérito próprio e, paradoxalmente, restaurar a inocência mediante a razão. (Fischer: 125, 126)

⁶⁹ Será um estratégia comparável com o de Sócrates na peça citada por Barrento? (Barrento, 1987: 13)

Para Miranda Justo, o factor central da distinção entre o pensamento de Schiller e de Kleist, é o lugar inteiramente diferente que Kleist atribui à liberdade e à necessidade.

Em Kleist, ao contrário do que se passa em Schiller, o homem, quando nele predomina o instinto, não se vê arrastado por uma “necessidade natural” que o privasse inapelavelmente da liberdade que lhe é própria. O instinto é de facto um não-saber, mas isso está longe de significar que seja uma determinação total por parte das “carências” ou por parte da natureza. O instinto, se o compreendermos como aquela contrapartida animal no homem que lhe possibilita a “certeza serena”, a vontade nua e a imaginação, é o exacto oposto do totalitarismo da necessidade, porque este surge aos olhos de Kleist como um determinismo imposto pela racionalidade. Ora, o oposto da necessidade é a “casualidade”, não apenas no sentido do “acaso”, mas também no sentido do “caso”, ou seja na acepção da singularidade dos indivíduos e das situações na qual se manifesta o máximo pensável de indeterminação prévia. (Justo, 2009: 29)

Justo considera que, por causa desta indeterminação prévia, Kleist não se compadece com a explicatividade propriamente dita, uma vez que esta corresponde sempre ao apagamento da singularidade sob as leis da razão. Este pensamento tem, portanto, de se mover por outras vias, designadamente as do mito – ou as dos quase-mitos que são, por exemplo, as “Novellen” ou as “histórias” como a do urso ou o episódio do *Spinario*.

Afinal, Kleist está muito mais perto de um certo aspecto da parte preambular do escrito de Schiller *Sobre a Graciosidade e Dignidade*, em que se resume e analisa o mito grego que ‘atribui à deusa da beleza um cinto que possui a faculdade de conceder graciosidade’, e em que se observa que o mito diz que “a graciosidade (...) é acidental (*zufällig*) no seu sujeito” (em vez de “acidental” poder-se-ia traduzir por “casual”, se dessa maneira fosse possível dar a ver a presença da singularidade do “caso” – “Fall”). (Justo, 2009: 29, 30)

Fischer refere que, nos estudos mais tardios de Schiller, o autor mostra que a velha ideia de paraíso perdido, que em Rousseau assume contornos de irreversibilidade, se pode inverter mediante a estética e restaurar a igualdade original num nível mais alto, ou seja: não de modo natural e ingénuo, mas de modo sentimental e consciente. (Fischer: 140) Para Schiller, o jogo estético instala-se na liberdade adquirida por via da razão. (Fischer: 143) Em Kleist, pelo contrário, o episódio do *Spinario* do conto de Kleist, é evidentemente, a mais clara parábola de que o desejo de ser gracioso, imitando com o corpo o ideal contido na arte, conduz fatalmente à perda da graça. (Fischer, 2007: 209)

Se, por um lado, estamos em concordância com Schiller que também rejeitava a simples imitação exterior de graciosidade, apelidando-a de afectação (*Ziererei*), por outro lado, transmite-se aqui a ideia de que um projecto educativo, destinado a criar a graciosidade humana, conduz invariavelmente a erros (*Missgriffe*) como aquele em que o jovem caiu. O que esta parábola parece portanto demonstrar é que a grande

diferença que Schiller estabelecia entre graciosidade e afectação se esbate necessariamente no ser humano, precisamente devido ao seu desejo de se mostrar ao outro. Nas marionetas, por seu lado, é a ausência desse desejo que garante a impossibilidade de afectação do seu movimento. (Fischer: 209)

Portanto, se para Schiller, há uma grande diferença entre, por um lado, a condenável vontade expressa de seduzir e, por outro, a vontade de “imitar mentalidades”, o conto de Kleist mostra que estes dois procedimentos são obviamente inseparáveis na acção humana e que, se o desejo de agradar é inconciliável com a graça, forçosamente a graça é inconciliável com um modelo de educação para a obtenção da graça. (Fischer: 213, 214) Quanto ao corar do rapaz, Fischer assinala que representará a vergonha e, como tal, a consciência da culpa, mas simultaneamente marcará também, um contraste relativamente à brancura da estátua, assinalando o facto de ser um corpo vivo e humano: as condições schillerianas para a graciosidade. Na designação de Schiller, corar é também um “movimento simpatético”, ou seja, um movimento involuntário associado a um movimento voluntário, o único tipo de movimento humano no qual poderemos encontrar graciosidade. (Fischer: 225, 226)

Fischer assinala também, no episódio do *Spinario*, o momento de queda causada por uma “simples observação” e interroga-se sobre se essa simples observação corresponderá ao “estaria mas é a ver fantasmas”, proferido em tom de troça pelo amigo, ou se dirá antes respeito a uma observação mediante o olhar. (Fischer: 221) E mais uma vez traça um paralelo entre este episódio e o texto da Bíblia:

O jovem rapaz, que vê no espelho a encarnação da graciosidade no seu próprio corpo, vivendo nesse instante um estado paradisíaco de simbiose entre real e ideal, peca logo a seguir não só por querer reproduzir a fonte do seu auto-encantamento para terceiros, mas também, em última instância, por querer reproduzir uma obra nas suas formas ideais e na sua estaticidade. Ora, à semelhança do episódio do Génesis, onde a culpa é por Adão relegada para Eva e por esta para a serpente, também aqui, a culpa do pecado parece partir de outro lado, nomeadamente, da perversidade do companheiro mais velho que encarnando a figura de um professor, resolve “avaliá-lo” (*prüfen*), rindo e afirmando que ele estaria “a ver fantasmas”, embora tenha visto o que o rapaz viu (sem, por sua vez, ter sido visto). Embora não lhe peça expressamente que leve a cabo a acção que conduzirá à perda da graciosidade, o narrador causa essa reacção através da sua conduta, possivelmente devido ao seu ascendente cultural que leva o jovem a querer impressioná-lo. (Fischer: 222)

Por outro lado, Fischer acrescenta que afirmar, como faz Paul de Man, que o “jovem poderia ter prosseguido o seu jogo imperturbavelmente por muitos anos se não tivesse havido a intervenção de uma terceira pessoa, o professor”, levar-nos-ia a “cair no erro

habitual de querer idealizar um mundo, neste caso, onde não houvesse professores que destruíssem a graciosidade e onde pudéssemos perpetuar o jogo de nos revermos como desejamos”. Para Fischer não será esse o substrato do conto de Kleist, “onde claramente a graça se perdeu desde que provámos, de livre vontade e em transgressão de uma ordem superior, o fruto da árvore do conhecimento”. Não será a autoridade que é posta em cheque, “mas sim a humana vontade de ser reconhecido”. E acrescenta que será “bastante evidente que a relação do rapaz e do narrador não se reduz ao vínculo pedagógico e que a provocação e o desejo de agradar constituem nesta relação também elementos de sedução”. (Fischer: 224)

Continuando a estabelecer um termo de comparação entre a perspectiva de Kleist e a de Schiller, Fischer fala ainda das “Cartas sobre a educação estética”, onde “Schiller descreve o estado ideal como uma natureza segunda (leia-se cultura) onde o ser humano “abandona o domínio de uma necessidade cega, (...) [enobrecendo] através da beleza o baixo carácter imprimido pela necessidade do amor sexual [recuperando assim], artificialmente, a sua infância na idade adulta”. Já em *Sobre o Teatro de Marionetas*, o desejo de recuperar “artificialmente a infância na idade adulta” torna-se fonte de equívocos, de paradoxos, de comédias trágicas, concluindo-se que, a tentar regressar ao paraíso, devemos fazê-lo pela porta dos fundos, após já ter dado uma volta ao mundo. (Fischer: 236, 237)

Se, de acordo com o texto bíblico e com Kleist, o querubim nos veda o caminho pela entrada oficial (...), é possível que ainda acedamos ao paraíso pela porta dos fundos, ou seja, através de um acontecer de estados momentâneos de graça à margem da via hermenêutica e da vontade racional, na irracionalidade da comédia e do riso, no abandono do corpo a uma heteronomia que nos leva a aderir alegremente à inverosimilhança das histórias. (Fischer: 237)

Portanto, será possível, segundo o conto de Kleist, “regressar ao paraíso da graciosidade não através de um trabalho interior de auto-formação, nem tão pouco através de uma intervenção divina exterior, mas sim através do surpreendente e repentino ‘cruzamento de linhas’, após o seu afastamento pelo infinito”. No entanto, é absolutamente necessário afastarmo-nos da graça e do desejo de a obter para, finalmente, sermos surpreendidos por ela. Ou seja, “levar ao extremo infinito a nossa cisão inevitavelmente iniciada, a separação das linhas para, nesse acto de renúncia, já tornada inocência, repentinamente podermos recuperar o paraíso (...)” (Fischer: 238)

Curiosamente, (...) também Kleist parece estar a conceder acção à intervenção humana e, por conseguinte, a propôr um método ou, quem sabe, a sua concepção de uma educação estética. Se assim fôr, tratar-se-à de uma educação que recusa todo e qualquer processo de imitação e de interpretação por via cognitiva. (Fischer: 238)

Talvez não fosse de descartar a hipótese de se tratar, não de um método, mas de uma prática. Se Lisa Nelson fala recorrentemente de uma “prática de atenção” e até pode chamar a essa prática de atenção, “dança” (*the attention is the dance*), já Simone Weil em *A Gravidade e a Graça* entra num registo de prática de atenção que relaciona com a “oração”: “A atenção, no seu mais alto grau, é o mesmo que oração. Pressupõe fé e amor”. (Weil, 2004 [1947]: 118)

Para Claudia Fischer, o carácter repentino e inesperado do contacto reencontrado entre o ser humano e o paraíso pressupõe uma disponibilidade, uma entrega, um abandono, um exercício de suspensão, não aparente, como defendia Schiller, mas verdadeiro, sem expectativas, semelhante afinal, à postura do cristão cujo acolhimento da graça só depende da sua disponibilidade e da sua fé em Deus. (Fischer: 239)

Miranda Justo, refere a “certeza serena” de que fala Wittgenstein e que ele relaciona com “algo que está para lá do legítimo e do ilegítimo” e situado no plano do “instinto” por oposição ao plano do “raciocínio”. Ora uma “certeza serena”, que não é decorrente do raciocínio, uma vez que o raciocínio trabalha para “uma certeza que ainda combate”, mas será, ao que parece, uma certeza sem mediação e sem objecto auto-representável, se ao mesmo tempo pensarmos que, sendo uma certeza, ela tem um direccionamento, o direccionamento de uma força – ou de um vector, se se preferir – então estaremos chegados ao ponto em que podemos identificar a certeza serena com a vontade nua e colocá-la em paralelo com a independência originária da produção imagética. (Justo: 25) Mas, como diz Fischer, “se Schiller apostava na capacidade humana de transformar o momento fugaz num estado perene, Kleist e Gumbrecht prescindem dessa vontade”. Para Gumbrecht, a experiência estética, esse estado de graça, constitui-se como acontecimento efêmero, impossível de ser forjado e prolongado, revelando-se, nas suas próprias palavras, como epifania:

Não existe experiência estética sem epifania (...) Por “epifania” entendo (...) acima de tudo, o sentimento (...) de que não nos podemos apegar a esses efeitos de presença, de que estes são efêmeros, tal como é efêmera a simultaneidade entre presença e sentido. Com mais rigor, quero comentar, sob o signo da “epifania”, três aspectos que dão forma ao modo através do qual a tensão entre a presença e o sentido se

nos apresenta: a impressão de que a tensão entre a presença e o sentido, quando ocorre, surge do nada; o facto de a emergência desta tensão ter uma articulação espacial e a possibilidade de descrever a sua temporalidade como um “acontecimento” (“event”). (Gumbrecht *in* Fischer, 2007: 248)

Fischer aponta como possibilidade apresentarmos o momento fugaz em que o rapaz se viu ao espelho, encontrando o objecto de arte na sua imagem reflectida, como uma epifania. Uma vez que, “O repentismo da sua ocorrência, a articulação espacial entre o corpo e a sua imagem no espelho e, finalmente, a articulação temporal entre presença e memória, que faz do momento um acontecimento único, uma ilha que emerge subitamente do nada, criando um estado de exaltação, mas que tragicamente se desfaz na sua consumação”. Ora finalmente, e, acima de tudo, “a epifania na experiência estética é um acontecimento porque se desfaz no momento em que emerge”. (Gumbrecht *in* Fischer, 2007: 248)

Fischer evoca a proposta do senhor C., do conto de Kleist (Kleist, 2009 [1810]), “que sugeria que voltássemos a comer o fruto da árvore do conhecimento (i. e., a degustá-lo, a mastigá-lo, a fazê-lo passar de novo pelo nosso corpo), para possivelmente sermos surpreendidos com a nossa súbita presença de volta ao paraíso”; colocando-a em paralelo com o caminho proposto por Gumbrecht – “o de uma pedagogia reformulada no sentido de se tornar numa simples partilha da vivência estética que passe mais pela sua presentificação do que pela sua interpretação e elucidação”. (Fischer, 2007: 249)

Mais uma vez, “se *Über das Marionettentheatre* fôr uma paródia sobre a teoria da graciosidade de Schiller, será igualmente uma paródia de inclinação do próprio Kleist, num acto de reflexão inerente ao poeta moderno, tal como Schiller o concebeu em *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*”. A diferença está no facto de o poeta sentimental de Schiller, por oposição ao poeta ingénuo, reflectir para se aproximar, gradual e conscientemente, de uma “grandeza infinita”, enquanto que a reflexão de Kleist, antes de conseguir devolver a imagem da inocência recuperada, deve, tal como um espelho côncavo, inverter e passar pelo infinito da cisão. (249, 250)

Segundo Fischer, o que atormenta Kleist é precisamente a clareza da refacção e uma exposição ao conhecimento que traz consigo a confrontação com a própria nudez, como também o sentiram Adão e Eva, ou o efebo. (250) Para esta autora, “o propósito da educação estética de Schiller é semelhante ao de uma religião, a instauração de uma fê, suposta re-ligar o ser humano, numa perspectiva sempre imanente, a si próprio e ao

mundo que o rodeia”. Em relação “à tónica kleistiana no ‘acreditar’ das histórias (e não no compreender) aponta precisamente para um estado de graça semelhante, um estado de graça em que nos encontramos quando lidamos com a literatura e que nos escapa quando o tentamos perseguir mediante argumentações”. (251) Quanto a Gumbrecht, considerado pelos seus companheiros de geração como um “*religious thinker*”, ele levanta a questão: “quando me pergunto, como poderei lá chegar? – à intensa serenidade da presença – vem-me à mente a palavra ‘redenção’”. “Tratar-se-ia porém de uma redenção inserida numa nova religião mais ampla do que as conhecidas, digamos que inequivocamente traçada por Kleist e preparada por Schiller”. (Fischer: 252)

A redenção não seria apenas como em algumas versões românticas e teológicas deste conceito, um regresso a um estado primordial cuja inocência se tenha perdido por causa de um “pecado original”. A redenção que eu imagino seria um regresso – e mais nada. Imagino que a redenção seja um estado atingível através do paradoxo do êxtase, isto é, despertando um primeiro contacto, uma dada situação de distância, até a um grau extremo de excentricidade e mesmo de frenesim, na esperança de alcançar uma união – ou, melhor ainda, uma presença no mundo – que de início parecia ser tão inalcançável como qualquer outro sonho. (...) (Gumbrecht *in* Fischer, 2007: 253)

Como diz Fischer, “a velha união redentora tão ansiada por Schiller é aqui imaginada no fim de um caminho que, tal como em Kleist, vira as costas à racionalidade e se entrega ao êxtase paradoxal, permitindo que se abra a cisão entre o sujeito e o mundo “ao ponto de a distância *repentinamente* se poder transformar no estado imediato de presença no mundo”, onde graças a uma renúncia à tentação de explicação do mundo reentramos no paraíso. Atitude essa que não diverge muito da descrição schilleriana de graciosidade superior. (Fischer, 2007: 253)

Como diz Schiller, citado por Fischer “o grau superior de graciosidade é o que é fascinante; (...) Diante de algo fascinante, perdemo-nos de certo modo a nós próprios, fluindo para dentro do objecto”. E acrescenta “A fruição superior da liberdade confina com a perda total da mesma, e a embriaguez do espírito com a vertigem do prazer sensorial”. (Schiller *in* Fischer, 2007: 253)

No texto *Descida ao Maelström* de Edgar Allan Poe, um pescador relata a sua experiência de “entrega redentora” a um abismo no mar, da seguinte forma:

Pode parecer estranho, mas agora que estávamos nas fauces do abismo, senti-me mais calmo do que quando nos aproximávamos dele. Tendo afeito o meu espírito à perda completa da esperança, libertei-me de uma boa parte daquele terror que ao princípio me fizera perder a compostura. Creio que foi o

desespero que me retesou os nervos. Pode parecer gabarolice, mas o que lhe digo é verdade: comecei a reflectir como seria magnífico morrer daquela forma e como era loucura pensar em coisa tão insignificante como a minha vida individual, em face de tão maravilhosa manifestação do poder de Deus. Creio que corei de vergonha⁷⁰ quando esta ideia me veio à mente. Pouco depois, invadiu-me a maior curiosidade pelo turbilhão. Senti um verdadeiro desejo de explorar as suas profundezas, mesmo à custa do sacrifício que ía fazer; e o meu maior pesar era não poder depois contar aos meus velhos companheiros, em terra, os mistérios que tivesse visto. Era, sem dúvida, singular que estas fantasias ocupassem o espírito de um homem em tal extremo, e tenho pensado muitas vezes depois que talvez as voltas do barco em redor do turbilhão me tivessem posto um pouco fora de mim. (Poe, 2006: 71, 72)

Bragança de Miranda comenta a experiência limite narrada pelo pescador de Poe dizendo que, como o resultado esperado era a morte, e parecendo esta inevitável, era indiferente a que coisa se agarrava o pescador para se segurar, tudo era “coisa qualquer” perante o Nada, a morte. “Essa é a experiência do niilismo que tinha de ser feita, era preciso *primeiro* passar por ela”. (Miranda, 2006: 38) Mais à frente acrescenta, que o niilismo provoca o desejo de morte, mas também no reconhecê-lo está a fonte da sua superação. “O niilismo é a destruição dos véus que nos levam a esquecer a finitude e acima de tudo a indiferença catastrófica da *Physis*. No ultrapoder do elementar, do originário, tem nascimento o desejo de morte (que se reduplica no desejo de matar, como o expressa em actos o irmão mais novo) e, ao mesmo tempo, a sua superação. Essa superação passa por um saber das profundezas abismais, é um conhecimento de vida-morte na sua imensa tragicidade”. (Miranda, 2006: 38)

Curiosamente, numa conversa pública recente com as coreógrafas, Vera Mantero e Olga Mesa, moderada por Nelson Guerreiro, no contexto do final dos workshops das respectivas autoras, organizados pelo Forum Dança e C.E.M., Mantero utiliza também a palavra “abismo” em relação aos seus métodos de trabalhos. Guerreiro pergunta-lhe como é que é compatível o trabalho com alunos, ou com colegas, em noções como: de abandono, ou de perda, e a necessidade de partilhar coisas. Como se partilham lugares de abismo? Mantero adianta que é por se dar conta da grande potência desses lugares, que quer trabalhar com e partilhar os lugares de abismo. Para Olga Mesa, há uma certa nudez, uma disposição à fragilidade, um lugar onde não estamos tão cómodos, como zonas de incerteza que nos agarram e levam e, quando nos damos conta, já estamos

⁷⁰ O facto de este pescador, tal como o efebo, corar e depois falar do desejo que sentiu, põe a descoberto a “vergonha” de um desejo, talvez por ser um desejo libidinal, ideia que ficará por explorar por falta de estudos nas áreas da psicologia ou da psicanálise. Mas corar assinala, provavelmente, o momento da tomada de consciência de um desejo, até então, inocente.

nelas sem as termos preparado. É uma forma de comunicar com o mundo, é o inevitável. Pensando na história, precisamos desse desequilíbrio, dessa fragilidade. Para Mantero, queremos partilhar esses lugares de abismo para os contrapor à fachada de “está tudo bem!”. O abismo é a vertigem, a sensação de nos desfazermos, de perder o chão. É difícil, mas não é pejorativo. Para o coreógrafo Miguel Pereira, que interveio neste momento da conversa, o abismo é o indecifrável, o desconhecido, uma zona que nos assusta, algo que não controlamos, que não conseguimos controlar e que nos põe a dançar (acaba por dizer, em tom de brincadeira e com risos à mistura).

Há uma atitude vitalista na visão destes três coreógrafos sobre o abismo, que implica com o imperativo “daquilo que tem que ser feito”. E “o que tem que ser feito” carrega de alguma maneira a fórmula de Paxton, “dançar (neste caso fazer) da maneira mais inconscientemente consciente possível”. (Paxton *in* Gil, 2001: 158)

Como diz Fischer, num exercício kleistiano de unir os extremos, reconhece-se que a máxima fruição da liberdade humana se confunde com a sua perda, com o total abandono às forças não racionais⁷¹. Em Kleist, como em Gumbrecht, “o estado extático adquire a qualidade de redenção por via da estética”. (Fischer, 2007: 253)

Assim, o receio de Gumbrecht de se ter tornado um “religious thinker sem saber nem querer”, mais do que uma revelação, parece efectivamente corresponder a um intuição, sentida por Schiller, aplicada por Kleist, de que a relação estética com o objecto se experimenta por vias inexplicáveis e de carácter misterioso, baseadas numa postura de suspensão e de entrega, comparável à atitude religiosa proposta por S. Paulo, no seu desenvolvimento teológico da “charis” grega. (Fischer, 2007: 253)

E Fischer conclui, dizendo que a modulação kleistiana nos convoca “para um registo em que a graça acontece epifanicamente trazendo consigo a experiência estética, o que parece pôr em causa qualquer possibilidade de uma educação estética proposta por Schiller”. (Fischer: 253, 254)

⁷¹ Será que poderemos colocar o Lucky de *A Espera de Godot* (Becket 1954) neste parâmetro?

7- CONCLUSÃO

O sofrimento e o prazer como fontes de saber. A serpente ofereceu o conhecimento a Adão e Eva. As sereias ofereceram o conhecimento a Ulisses. Estas histórias ensinam que a alma se perde ao procurar o conhecimento no prazer. Porquê? Provavelmente, o prazer é inocente, na condição de não procurarmos nele o conhecimento. Não é permitido procurá-lo a não ser no sofrimento. (Weil, 2004 [1947]: 86)

Falar de queda⁷² e de ascensão em termos da dança e da história da dança levar-nos-ia por longos caminhos, experiências, factos e histórias, cujo fim é difícil de imaginar. Se, de Paxton, sabemos que um passo é já uma queda, e que andar é uma sequência de quedas (tema popularizado por Laurie Anderson, ver Miranda, 2006: 52, 53), em Mantero, socorremo-nos da noção de abismo que habita os seus processos de trabalho, como algo de frutuoso e positivo que nos poderá “pôr a dançar” (como disse Miguel Pereira, já antes citado). Do abismo, ao vórtice, voltamos à *Queda Sem Fim seguido de Descida ao Maelström de Edgar Allan Poe* (Miranda 2006). Neste texto, Miranda propõe-se analisar a resposta de Poe à pergunta “o que fazer?”. (16) Postulando que o conto de Poe antecipa “a universalização da mediação, dando-lhe uma resposta que esteve obliterada durante um século e meio de racionalismo e historicismo”, Miranda explica como “com a implosão da estrutura clássica entra em crise a solução que se baseava no controlo da experiência através da maquinação da estrutura dualista, herdada da metafísica, que opõe efêmero e permanente, duro e mole, pesado e leve, presença e ausência, etc., cujo paradigma geral é a oposição entre princípio e fim, entre *arché* e *telos*.” (19, 20) Poe terá mantido esta estrutura superficialmente, por exemplo, na oposição entre mar e terra, que simbolizam o primeiro o perigo absoluto (o vórtice, o abismo) e a segunda, a segurança, mas também a “cegueira” do humano, demasiado humano. “Só que essa estrutura dualista é abalada quando com ela se procura pensar experiências-limite, como é o caso do ‘sem fundo’, do niilismo”. (20) Segundo Miranda, o espectro de Poe é o mesmo que o de Marx, embora divirjam nas “soluções”. É o espectro do niilismo, que habita todo o pensamento europeu e que hoje só não vemos porque se consumou.

Que o niilismo só possa ser visto espectralmente faz parte da sua natureza. Não é possível apresentá-lo nem apreendê-lo, pois quando ele se apresenta a si próprio já a linguagem humana fica em defeito, e

⁷² Ver também Paul de Man sobre a terminação “fall” em várias palavras alemãs usadas em *Sobre o Teatro de Marionetas* (Man, 1956-1983: 274, 275)

apenas o nada, a morte ou o terror imperam. Quando muito, podemos antecipá-lo, imaginá-lo ou desejá-lo. Daí que exista uma imensidade de imagens do niilismo, que todo o grande texto moderno que seja verdadeiramente grande acaba por reflectir, e por reflectir sobre ele. O que me parece constituir algo de novo neste texto é o facto de o niilismo vir associado à velocidade como imagem da técnica. (Miranda, 2006: 22)

Miranda refere-se aqui à velocidade no texto de Poe. Da velocidade falou-se atrás, como um dos factores que pode contribuir para a impregnação da consciência pelo corpo (Gil, 2001: 161, 162), e como forma de ultrapassar a paralização, ou o bloqueio da consciência (como, por exemplo, as dúvidas paralizantes de Mantero que Lepecki relata do início do seu processo de trabalho para a construção de *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois* [Lepecki, 2001: 244, 245]). Quando se falou de uma velocidade que ultrapassa a própria sombra, previu-se uma velocidade hipotética, mas sobre-humana, que nos escapa, que está fora do controlo humano. Transpondo esta ideia para percepções físicas de velocidade, pensou-se na montanha russa, ou na prática do *surf* como situações em que se age sem tempo para reflectir e se fazem escolhas automatizadas. Das escolhas automáticas, enquanto canalizadores das condições presentes a cada momento, passou-se à percepção e da percepção, às escolhas feitas numa prática de atenção como se fosse uma dança. Esta prática de atenção, enunciada por Lisa Nelson, remete-nos para algumas das ideias veiculadas em *A Gravidade e a Graça*. (Weil, 2004 [1947]), nomeadamente no capítulo “A Atenção e a Vontade”.

Tentar remediar os erros através da atenção e não da vontade. A vontade só tem controlo sobre certos movimentos de certos músculos, associados à representação da deslocação dos objectos próximos. Posso querer colocar a mão aberta sobre a mesa. Se a pureza interior, ou a inspiração, ou a verdade estivessem necessariamente associadas no pensamento a atitudes deste género, poderiam ser objecto da vontade. Como não estão, nada mais podemos fazer senão implorá-las. Implorá-las, é acreditar que temos um Pai no céu. Ou deixar de as desejar? Qual delas a pior? Só a súplica interior é razoável, porque evita contrair os músculos que nada têm a ver com o assunto. Existe coisa mais idiota do que contrair os músculos e cerrar os maxilares por causa da virtude, ou da poesia, ou da solução de um problema? Será a atenção outra coisa ainda? (Weil, 2004 [1947]: 117)

Ainda no mesmo capítulo Weil declara que “a capacidade de afastar, de uma vez por todas, um pensamento é a porta da eternidade. O infinito num instante”. (119) Algo que remete muito directamente para o tema deste trabalho, deixar de “pensar” para poder agir sem bloqueios. Mas importa aqui sublinhar a relação que Weil estabelece entre atenção e fé, já que ao longo do trabalho os dois conceitos vão aparecendo na citação de vários autores. Acabando também por propôr métodos.

Estudos e fé. Não sendo a oração senão atenção, sob a sua forma mais pura, e constituindo os estudos uma ginástica da atenção, cada exercício escolar deve constituir uma refração da vida espiritual. É necessário um método. Uma certa maneira de elaborar uma tradução para o latim, uma certa maneira de resolver um problema de geometria (e não uma maneira qualquer) constituem uma ginástica da atenção propícia a torná-la mais apta à oração. (...) Método para compreender as imagens, os símbolos, etc. Não tentar interpretá-los, mas sim olhá-los até que a luz brilhe. (...) De uma maneira geral, método para exercitar a inteligência, o qual consiste em olhar. (Weil, 2004 [1947]: 121)

Depois de aflorarmos questões de pensamento, de acção, de graça estética, de graça divina, de métodos de educação estética, de práticas de atenção, de desejo, de abismo, de vórtice, de epifania, de êxtase e de redenção, etc., distinguem-se duas vias de pensamento, ou antes, dois tipos de práticas que podem misturar-se, levando-nos um deles até ao outro:

Uma prática de atenção, como uma forma de parar, ou de abrandar o *niilismo de velocidade* (Miranda, 2006: 23) como uma rotina, um ritual que se aproxima de uma oração, ou de uma repetição (ensaio de teatro, ou dança, em francês diz-se, *répétition*) com a possibilidade de fazer escolhas, dentro das escolhas feitas sem nós, dentro do que está lá (caso, acaso, casualidades, ver Justo, 2009: 29), sem reflectir, nem interpretar, nem manipular o que é percebido, apenas ler, distinguir imagens. Esta prática pode levar à outra prática, epifânica e involuntariamente (indirectamente), como um lugar onde vamos cair (em graça, ou em desgraça).

E uma prática de adesão incondicional a um “lugar” desconhecido, indeterminado, um turbilhão de forças com que nos entregamos com uma espécie de confiança cega, ou fé, e que pode levar a um êxtase revelador para lá das nossas escolhas, ou decisões. Coramos no momento da semi-tomada de consciência de um desejo libidinoso de sedução não inocente e que desafia a autoridade. E aí saímos do paraíso que só reencontramos por acaso, em situações de entrega despojada, onde se renuncia ao controlo dos acontecimentos, ou onde se volta a provar da árvore do conhecimento.

No fundo, a primeira trata de uma prática e a segunda de acontecimentos, casualidades, “acidentes” reveladores, em que caímos “inocentemente” sem os preparar. A espera, uma prática de atenção (a velocidade e a gravidade, vórtice), as pequenas epifanias na prática de investigação (neste caso da dança). Uma entrega do tipo redenção que possa transportar uma graça estética, ou divina. E a possibilidade de alcançar essas pequenas epifanias através da espera, da escuta, de confiar no que está lá, tem qualquer coisa a ver

com o acreditar, com o ter fé. Mas talvez tenha, também, qualquer coisa a ver com o amor, e com o prazer sensual e libidinal.

Em resumo, talvez falemos aqui, não de métodos, mas de práticas de recuperação, ou de queda inesperada na inocência, depois de “dada uma volta ao mundo” que correspondem a momentos de fascínio no amor e nas artes.

E Kleist, de que falaria afinal Kleist em *Sobre o Teatro de Marionetas*?

ANEXOS

1- *Uma misteriosa coisa... Um solo de Vera Mantero*

Trabalho feito no âmbito da cadeira de Problemas da Arte Contemporânea do Mestrado em Estética com o Professor Doutor José Gil.

Sílvia Pinto Coelho. Maio de 2008.

Índice

Introdução

1- *Uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings*

2- Um corpo paradoxal

3- Uma estranheza inquietante

4- Conclusão

5- Bibliografia/Videografia

Introdução

A partir das questões levantadas na aula de “Problemas da Arte Contemporânea”, este trabalho começou com o pressuposto de que há uma arte contemporânea por oposição a uma arte moderna, um exercício artificial pois não sabemos ainda o que é o contemporâneo. Na aula, tentou definir-se uma arte herdeira da arte moderna e que viria a destacar-se por ter uma enorme diversidade de características.

Para apreciar a variedade de formas que caracterizam a arte contemporânea, definiram-se três linhas de análise discutidas ao longo das aulas. São estas: o espaço e o tempo na contemporaneidade, a representação do corpo na contemporaneidade, e uma terceira que estabelece uma relação entre o conceito de imagem e de experiência estética. Consideremos “o contemporâneo” como um tempo não objectivo que produz, a partir de um determinado plano transcendental, o seu direito à presença como ponto de abertura para o futuro que irá marcar o tempo de uma comunidade virtual. Será que a peça “Uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings” se insere neste tempo de presença? Será que poderia ter sido feita nos anos 70? Este seria um ponto de partida possível para analisar a peça de Vera Mantero, se considerássemos a primeira linha da análise. Mas, uma vez que neste trabalho é o corpo que está em evidência, optou-se pela segunda linha de análise: a representação do corpo na contemporaneidade.

Sobre a representação do corpo na contemporaneidade, e mais uma vez seguindo a sequência das aulas, falaremos em primeiro lugar não de um corpo contemporâneo, mas de regimes de imagens de corpos contemporâneos. Em geral, são imagens de corpos estranhos, nos quais a relação entre vida e morte se alterou. São exteriormente vivos, mas apagados de vida no seu interior. Há uma redução do corpo inteiro a uma reunião de órgãos e ao mesmo tempo há uma virtualização desses órgãos. Não são corpos que se abram a possíveis conexões com o exterior. Caracterizam-se por apresentarem uma nudez que não atrai nem provoca repulsa, e uma neutralização do espaço do corpo. São nus não eróticos (por oposição aos vários nus eróticos da história da arte). Apresentam uma monstruosidade normal, que pode até aparecer como funcionalidade virtual do corpo. Do ponto de vista do interior do corpo, os corpos contemporâneos aparecem ou esvaziados, ou numa representação virtual em que os órgãos aparecem separados de todo o corpo. Só são corpos orgânicos na sua aparência e no seu contorno. Uma outra característica da imagem do corpo contemporâneo é a representação que é feita de um só órgão, ou de órgãos em grande plano, o

que torna a imagem auto suficiente e auto referencial, ao mesmo tempo que nos coloca numa relação com o cosmos. Ou seja, há um paradoxo, quando nas imagens em grande plano, elas por um lado nos reenviam para si próprias, e por outro, abrem uma cosmicidade própria. É um regime de sobre-exterioridade. Como se se construísse um cosmos a partir de uma parte isolada e em foco de um corpo. Também há uma tendência para a entropia na arte contemporânea, não são só os corpos que são esvaziados, são também as coisas, as matérias, e as intensidades expressivas. Nos corpos vemos hieratização, estão parados, em pose. Estas características transformam o próprio corpo num objecto do mundo, ele não interfere, não interage, e mesmo dentro de um grupo, ele é um corpo isolado. Há uma proliferação da nudez na contemporaneidade, bem como de séries de nus isolados que não existe nem na arte moderna, nem na arte dos anos 80. Os nus aparecem em qualquer situação, a andar, a posar, com tecnologia, etc. A situação do nu generalizou-se, mas, mais uma vez, é um nu não erótico, porque há uma ausência de um movimento do interior para o exterior, um esvaziamento do interior que, quando não é esvaziado, é ocupado por órgãos. Estes nus aparecem em vários regimes: ou são corpos representados como estampas, quase estampas de mortos que vivem; ou corpos cuja exterioridade é forte mas ao mesmo tempo são esvaziados de energia; ou então, há uma focalização nos órgãos genitais. Um outro regime é o da monstruosidade, uma monstruosidade que não choca porque é pertinente. Há uma estranheza nas hibridações que se operam, por exemplo, entre sexos (a androgenia passa a ter grande importância na representação do corpo), mas mesmo nesses casos a estranheza reenvia para si própria como se não houvesse mais nada a dizer. São corpos sem charme, e nudezes que negam o erotismo, no entanto, as imagens apresentam, por vezes, uma espécie de sobre-presença do próprio corpo. Como se houvesse um hiperrealismo da presença na arte contemporânea. Um tipo de perturbação da percepção que vai abalar as categorias que nós utilizamos, propondo uma nova territorialização, um corpo que, em vez de criar uma relação com o fora, como na arte moderna, apresenta a abolição de um fora exterior, um fechamento. Uma vez que o fora não tem dimensão atmosférica, os corpos são redobrados sobre si próprios. São híbridos paradoxais. Cria-se um território que são os próprios corpos. Se os corpos se fecham e fazem deles próprios o território, é na sua tensão com o interior (o interior desse território), que se pode abrir uma linha de fuga. Esse interior é o fora, um fora que está agora dentro dos corpos, mas que aponta para uma indeterminação (não se sabe onde está). Dificilmente se podem detectar estilos nas obras de artistas contemporâneos⁷³, ao contrário do que acontece com os artistas modernistas, onde há uma lógica de movimento e variação que permite a criação de imagens com o mesmo ritmo. É neste sentido que se diz que o fora é indeterminado. Se na arte moderna há uma insistência de múltiplos artistas nas séries, na arte contemporânea são raras as séries. No modernismo, há sempre uma fragmentação interna da obra como se o fragmento estivesse sempre por acabar. Isso significa abertura. A diferença entre a representação do corpo na arte moderna e na arte contemporânea é que a arte moderna representa espaços no corpo e espaços sem corpo, e a arte contemporânea representa híbridos do corpo. O espaço “entre” na arte contemporânea é interior ao território, a perturbação, faz-se no interior. Raramente entre o interior e o exterior. O fora dos corpos contemporâneos é indeterminado e virado para dentro. Neste espaço virado para dentro do corpo contemporâneo forma-se uma linha de fuga, um fora que está dentro e que é indeterminado. Pode dizer-se que esta ausência de território que é indicada pela auto presença, auto representação e hiper presença dos corpos na arte contemporânea, é referencial. Essa auto presença, ou hiper presença dos corpos aparece ao mesmo tempo como neutralizadora, e quase devoradora de luz. A territorialização de um híbrido que encerra num determinado objecto uma tensão entre, por exemplo, dois sexos, ou, no caso deste solo, duas mulheres e uma cabra, causa uma perturbação perceptiva, passa a haver entre os dois pólos que se criam, uma linha de fuga incodificável que desterritorializa. Uma linha de desterritorialização de direcção incerta. Uma das condições para que possa haver arte, é a existência de uma heterogeneidade que provoque tensão. Quando o plano de inadequação é infinito, estamos em presença de um objecto de arte. Constrói-se um plano de imanência, construindo uma indiscernibilidade, ou um espaço de indiscernibilidade. Uma das muitas formas de construir o plano de imanência, é criando dois indiscerníveis, mantendo os pólos distintos sem permitir a dissolução entre esses dois elementos do plano.

⁷³ Apesar de haver elementos comuns reconhecíveis no trabalho de Vera Mantero, não se pode dizer que haja um estilo Vera Mantero. Cada peça pode ser um trabalho completamente diferente do anterior.

Isso implica todo um trabalho e todo um dispositivo que, se funciona com uma determinada lógica, cria um plano de imanência, uma zona de trocas em que já não se sabe quem é o quê (por exemplo, trocas animal/humano). Ao instalar-se num objecto, o artista fica num plano em que já não há ponto de vista, entra numa relação de imanência, está em devir, em devir-coisa, em devir-paisagem, em devir-animal, etc. O ser humano é o único ser que pode devir não-humano. Podemos devir tudo. O homem é humano porque pode devir outro. Por exemplo, os bailarinos entram no movimento, não executam o movimento, eles vão transformar-se no próprio movimento. Para que se dê esta “fusão”, ou “saturação” do corpo pelo sentido, é necessária uma osmose completa entre a consciência e o corpo. Mas esta osmose só existe por surtos na consciência. Normalmente só temos uma consciência exterior do nosso corpo. O plano de imanência da dança é, segundo Gil, um plano de movimento. Mas não de um movimento qualquer.

Para construir um tal plano dançando, requerem-se pelo menos duas condições: a) que o pensamento e o corpo façam um só movimento (a “fusão” de que Cunningham fala); b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos dançantes. (Gil 2001:131)

Analizamos, portanto, “uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings”, do ponto de vista do corpo contemporâneo. Assumimo-lo como arte contemporânea, ou como dança contemporânea. Que características há a enumerar neste trabalho? Deixamos de lado a sua relação com a dança contemporânea portuguesa, a sua relação com outros trabalhos de Vera Mantero, a sua importância no panorama das artes performativas em geral, limitamo-nos a olhar para o que está lá no momento da sua apresentação. Quando analisado detalhadamente, este trabalho é um bom exemplo de uma série de características enumeradas na aula a propósito do corpo na contemporaneidade.

1- “Uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings”

Em 1995, António Pinto Ribeiro, então director artístico e programador da Culturgest, propôs a três coreógrafos criarem um solo de vinte minutos inspirado na coreógrafa e bailarina norte americana, Josephine Baker. Os coreógrafos eram Mark Tompkins, Blondell Cummins e Vera Mantero. Vera Mantero criou “Uma misteriosa coisa..., disse e. e. cummings”. Descrição da peça:

Antes de começar o espectáculo, o público entra para a parte de trás do palco da Culturgest disposto como uma sala polivalente e sobe para se sentar nas plataformas colocadas em degrau (o público está em cima do palco). O palco está escuro, à excepção dos lugares onde se senta o público e, assim que todos estão sentados, as luzes apagam-se e a sala fica toda escura. No silêncio, ouve-se um som estranho, como se algo duro e pesado caminhasse no chão de madeira. O som pára junto a nós. Um “fade in” lento de luzes, revela um rosto pálido e muito maquilhado, com olhos que cintilam de maquilhagem azul com brilhantes e pestanas falsas que aumentam a sensação de estarmos a ser “olhados”. A cara é calma e atenta, pela falta de luz parece flutuar no ar, sem corpo, balançando ligeiramente. Gradualmente, os lábios carregados de vermelho começam a recitar uma espécie de lamento: “um desgosto, uma impossibilidade atroz, ... atroz. Uma impossibilidade, um desgosto atroz, ...atroz...” Variando nas palavras, repetidas e pontuadas com a palavra atroz, ou atrozes, a cadência da recitação vai mudando, é enfatizada, ou esvaziada e acentuada com a expressão facial e gestos de mãos que começam a aparecer à medida que o “fade in” de luz se desenvolve. Com mais luz agora descobrimos a nudez de um corpo com duas cores, cara e mãos brancas e corpo castanho, ou seja, negro. Um corpo racializado (Lepecki 2006: 114). Do corpo negro sobressaem os pêlos no púbis, nas axilas e nas pernas que, finalmente percebemos, acabam não em dois pés, mas em dois cascos de cabra. Um corpo bestializado, um devir-cabra (com órgãos em destaque). Os cascos explicam o som que ouvimos inicialmente no escuro e transportam-nos tanto para o imaginário da “dama dos pés de cabra”, conto popular português, como para a cabra sinónimo de mulher adúltera ou prostituta, mas também de “cabrita”, mulher mestiça, ou mesmo para a relação do caprino com o demo. Mas serão necessárias todas estas interpretações? No momento em que assistimos ao espectáculo, embrenhamo-nos mais na estranheza daquilo que observamos, do que tentamos decifrar o que lá está de facto. Os pés de cabra explicam o contínuo balançar do corpo, há um equilíbrio instável dependente do

esforço que a autora e intérprete do solo faz para se manter em pé nos seus pés de cabra. Podemos estabelecer uma relação entre os pés de cabra que desequilibram e as sapatilhas de ponta que usam as bailarinas clássicas (seguram-se se estiverem sempre em movimento, mas produzem um efeito de desequilíbrio semelhante, se ficarem em pontas paradas). É um corpo que não sai do sítio, mas está em esforço contínuo para se equilibrar e recitar o seu discurso poético do “atroz”. O balanço do corpo pode também reportar para a “small dance” de Paxton (Gil 2001: 93) Do esforço nasce o suor que começa a ser visível desenhando linhas pelo corpo abaixo, revelando o branco, ou “a branca” por baixo do corpo negro. Um devir-negra, devir-branca. Toda a peça se desenrola com muito pouca luz, que nem sempre deixa ver claramente o corpo à nossa frente. O escuro, a voz no silêncio, a imagem do corpo periclitante que se equilibra e desequilibra, às vezes com um curto deslocar do casco, a gestualidade que pontua o texto e a expressão do rosto com uma grande intensidade, ou com desistências de braços e rosto, são pontos marcantes da peça que transportamos na memória. A voz é especialmente bem colocada e usada entre graves e agudos com variações de cadência e repetições, conferindo à peça a sua musicalidade. Parafraseando Gil (2001), *Dançar é fluir na imanência*.

(...), le plan comme plan d'immanence, consistance ou composition, implique une déstratification de toute la Nature, y compris par les moyens les plus artificiels. Le plan de consistance est le corps sans organes. Les purs rapports de vitesse et de lenteur entre particules, tels qu'ils apparaissent sur le plan de consistance, impliquent des mouvements de déterritorialisation, comme les purs affects impliquent une entreprise de désujectivation. (Deleuze e Guattari, 1980: 330)

As relações de velocidade e de lentidão entre partículas (de som, de sentido, de expressão, de movimento e de tensão do corpo), e os movimentos de desterritorialização, sem querer forçar um paralelo, estão presentes ao longo deste trabalho de Mantero. Por essa razão, é possível encará-lo como um corpo sem órgãos. Um corpo em permanente devir. Voltando à descrição da peça, o seu título é alusivo a um comentário escrito por E. E. Cummings a propósito de um espectáculo que tinha visto com Josephine Baker, e que Mantero encontrou durante as suas pesquisas sobre a bailarina americana. Algo que um poeta disse sobre uma bailarina depois de ter visto o seu espectáculo. O comentário de Cummings diz: “uma misteriosa Coisa, nem primitiva nem civilizada, ou para além do tempo, no sentido em que a emoção está para além da aritmética”⁷⁴. A observação de E. E. Cummings situa Baker, na sua performance, como excepção ao primitivo e ao civilizado e para além do tempo, tal como a emoção está para além da aritmética. Mantero escolheu esta observação de E. E. Cummings remetendo-nos para ela, ou seja, ao usar “uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings”, como título, sugere que vamos à procura da frase inteira, que é no fundo o verdadeiro título. Caso contrário, ficamos com o significado do título em suspenso; fica na memória por resolver, até tirarmos a limpo se Cummings disse uma coisa misteriosa, se há um texto dele envolvido na peça, ou se está, como acabamos por concluir, a observar que Baker é uma “coisa” misteriosa. “Uma misteriosa coisa” refere-se directamente a Josephine na sua performance, descrita genericamente como difícil de situar dentro de parâmetros conhecidos. Portanto, o poeta E. E. Cummings nada tem a ver com o texto que é recitado na peça, este foi antes encontrado por Mantero durante os ensaios. Sozinha no estúdio, Mantero começou a improvisar em voz alta sobre a sua falta de rumo para a peça que lhe propuseram criar. Porque achou graça ao som do que dizia numa espécie de lamento, resolveu gravá-lo em vídeo e a partir dessa improvisação registada, construiu um texto que repetiu para a peça. Um texto com hesitações, repetições e um certo desalento, acompanhado de gestos e de expressões faciais exageradas. “Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu' écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais de devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc”. (Deleuze e Guattari, 1980: 293, 294)

Neste trabalho, encaramos a coreografia como uma escrita (Lepecki 2006), composta com a voz e com a recitação do texto (todos eles primeiro improvisados, filmados e depois modificados, fixados e

⁷⁴ Enviado por email por Mantero, sem referência bibliográfica.

ensaiados). Nesta escrita, e nesta dança, devir-cabra, devir-mulher e devir-negra/devir-branca, são os agenciamentos mais evidentes. Mantero, já tinha os pés de cabra que foram concebidos para a peça “Sob”, sobre monstros, mas não chegaram a ser usados. Por gostar imenso dos pés de cabra, sempre quis usá-los mas só na construção deste solo a sua utilização lhe pareceu pertinente. Quando começou a trabalhar “Uma misteriosa coisa...”, a relação entre pé-de-cabra, e “caprichosa”, palavra da mesma origem, fez sentido com a postura que ela atribuía a Josephine, de mulher rebelde, livre. Os pés podiam ser o símbolo dessa rebeldia de Baker, pés de cabra caprichosa, animal rebelde. Devir-criança? A maquilhagem exagerada na cara: Olhos com pálpebras azul forte, e brilhantes, pestanas falsas enormes, cara com base, lábios vermelhos, cabelo apanhado, um caracol desenhado na testa, e outros dois nas têmporas; é uma alusão à Josephine que Mantero viu num filme. Nesse documentário, Baker, já com cerca de setenta anos, fazia um show de variedades, e tentava ostentar o velho “glamour” com uma maquilhagem carregadíssima. Foi uma visão que impressionou Mantero como terrível, assustadora e que ela decidiu reproduzir na sua evocação de Baker. Devir-velha. Finalmente, o corpo que Mantero apresenta no seu solo a propósito de Josephine, é um corpo nem preto, nem branco. Antes de mais, Mantero escolheu um corpo nu, porque “na altura em que Josephine dançava, a grande sensação era o facto de ela mostrar o corpo; a segunda grande excitação era o facto de o corpo ser negro” (Mantero 2007). Portanto, segundo Mantero, esse aspecto de Josephine teria que ser abordado na peça. No entanto, este corpo nu, é um nu construído conceptualmente, calmo e hierático, nada tem de excitante, ou erótico. Por outro lado, o facto de Mantero ser branca e ir representar uma mulher negra, também devia ser visível para a autora. As duas, evocadora e evocada, deveriam estar presentes nesta peça, uma vez que é assim que Mantero vê a obra de um artista sobre outro (com uma presença dupla). Mantero optou por pintar o corpo de negro, deixando as mãos e a cabeça a branco, a partir dos pulsos e do pescoço. Como a linha de separação branco/Mantero e negro/Baker é bem marcada, sente-se quase um efeito de camisola, ou de cabeça e mãos separadas do corpo. As linhas de separação assim presentes fazem com que se pense em mãos e cabeça decepadas, talvez porque, a certa altura, Mantero diz em voz alta: “uma cabeça decepada, uma cabeça decepada, atroz...” (Mantero 1995). A cabeça e as mãos brancas de Vera no corpo de Josephine, também podem ser vistas como a representação do pensamento e da escrita de Vera e a fisicalidade/animalidade de Josephine. Uma das características do trabalho de Mantero como coreógrafa é o uso da gestualidade e da voz. “O seu fascínio pela antropologia e pela literatura e ainda a importância que dá à gestualidade como material coreográfico fundamental” (Sasportes e Pinto Ribeiro 1991) fazem pensar que a escolha das mãos e da cabeça foi provavelmente intuitiva mas deverá ter surgido como uma evidência. Lepecki chama-lhe “a gestic marker of a hyperbolically, artificially constructed racialized body: part brown, part white, both parts emphatically made up.” (Lepecki 2006: 114) O texto da peça, tal como foi escrito, e segundo a própria Vera Mantero, pode ser interpretado como um produto da melancolia da autora. Ao coreografar sozinha numa sala, começou a improvisar um texto em voz alta, (provavelmente como forma de falar franca e espontaneamente sobre aquele momento e de expressar a sua lucidez auto-reflexiva, numa “procura de verdade” que sublinho como uma característica importante da “Nova dança portuguesa” [Sasportes e Pinto Ribeiro 1991]). Esse texto, uma espécie de lamento, poderá ter nascido com uma função catártica, como a escrita catártica usada para sair de um estado de impasse da vontade. Mantero registou essa improvisação ou várias outras semelhantes, em vídeo. Só depois escreveu um texto que coreografou e ensaiou repetidamente. Vera Mantero, fala da sua verdade, evocando outrem como ela, bailarina e coreógrafa, frente à expectativa de a verem dançar, em movimento.

Um desgosto, uma impossibilidade, atroz. Uma impossibilidade, um desgosto, atroz. Um desgosto, uma tristeza, uma impossibilidade, atroz. Uma má vontade, uma impossibilidade, um desgosto, atroz. Uma tristeza, uma má vontade, um desgosto, uma impossibilidade, atroz. Uma queda, uma...uma...impossibilidade, uma ausência, atroz... (Mantero, 1995)

Mantero diz que o lamento do texto se refere ao seu sentimento de frustração e de auto-crítica, pela sua inércia e acédia no processo de criação no estúdio vazio, e não, à vida, ao trabalho, ou à personagem de Josephine Baker, como poderíamos imaginar (Mantero 2007). Mas a relação com a vida de Josephine é imediatamente feita e confere ao trabalho uma unidade híbrida que advém da fusão de várias identidades.

A coreógrafa mistura assim, na sua coreografia, uma escrita que fala de si própria, como uma espécie de auto-retrato dentro do retrato que faz de Baker, já que o lamento é auto-crítico. O texto da coreografia desenvolve-se na repetição de palavras, com uma monotonia alternada com suspensões, ausências, silêncios e hesitações, como um lamento da coreógrafa Vera Mantero, num solo a propósito de Josephine Baker, uma bailarina conhecida pela sua vivacidade e rebeldia, e pelo corpo negro nu. O texto de Mantero evolui ao longo dos vinte minutos da peça de um estado melancólico, começando por “um desgosto atroz”, acabando em “uma alegria atroz”. A peça, tal como é apresentada ao público, coloca-se em relação com a memória ou a imagem que temos de Josephine Baker (quem não tem qualquer imagem de Josephine Baker consegue ver a peça como um interessante lamento melancólico num *corpo paradoxal* [Gil 2001] que provoca uma *inquietação estranha* [Freud 1919]). Os pés de cabra, como se disse na descrição da peça, sublinham, no espectáculo ao vivo, a sensação de assombração para onde remetem algumas características deste solo. Uma infinidade de imagens podem surgir pela estranheza que provoca a cor acastanhada de um corpo humano com pêlos à mostra a acabar nuns cascos de animal enormes e que lhe provocam uma constante instabilidade. Mulher-cabra, ou mulheres-cabra: Josephine e Vera, “damas dos pés de cabra”, mulheres que mostram o seu corpo e são olhadas na expectativa de uma dança. No entanto, por causa daqueles olhos penetrantes, carregados de maquilhagem brilhante e do corpo opaco sem pudor, é o público que se sente olhado e interpelado. A rebeldia pretendida por Mantero para representar Baker está assegurada pela sua própria rebeldia. Os pés de cabra, por um lado, não permitem que ela se mova agilmente pelo espaço (não “dança”), por outro lado, não pára quieta no movimento periclitante de procura de equilíbrio que deixa o seu corpo em constante tensão (em sânscrito “tan”, significa tensão; não é essa a origem da palavra “dança”? [Garaudy 1980]). A maquilhagem que Mantero escolheu para este solo inspira-se no excesso de maquilhagem que viu Baker usar, já velha, num documentário sobre a bailarina. Este excesso de cor, no rosto de uma mulher velha, provocou uma estranheza em Vera que a levou a reproduzi-lo no seu solo como representação da mulher Josephine que também envelheceu e perdeu o seu brilho. Nesta coreografia, temos diante de nós o corpo e o rosto jovens de Vera e uma maquilhagem pesada da velha Josephine. No entanto, é difícil continuar a falar de Vera e de Joséphine como tais. Vera produziu aquele híbrido, que não é ela, que não imita Josephine, nem imita uma cabra. Quando muito evoca essas três presenças.

2- Um corpo paradoxal

Adoptando o ponto de vista defendido por Gil em “Movimento Total, o corpo e a dança”, consideramos que o bailarino não se desloca no espaço, porque o segrega e cria espaço com o seu movimento, um espaço paradoxal, diferente do espaço objectivo e que não está separado dele, o espaço do corpo. Este espaço do corpo vai permitir a fluência do movimento, criando um meio próprio, e tornar possível a coexistência dos vários corpos virtuais a serem agenciados na dança. Também é este espaço do corpo que cria a profundidade dos lugares, como se a dimensão primordial do espaço do bailarino lhe permitisse moldar o espaço, alargando-o, ou restringindo-o, fazendo-o tomar as formas mais paradoxais.

Em suma, é porque o espaço do corpo do bailarino está crivado de vacúolos virtuais que ele pode fazer dele uma matéria eminentemente plástica.

Assim se formam essas unidades de espaço-tempo que caracterizam o movimento do bailarino. Não evoluindo no espaço comum, o seu tempo transforma o tempo objectivo dos relógios. (Gil 2001: 65)

O espaço do corpo permite que a pele deixe de delimitar o corpo próprio e que este se estenda para além dele no espaço exterior.

Consideramos aqui o corpo já não como um «fenómeno», um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objectivo, mas como um feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e

da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (Gil 2001: 68, 69)

O corpo que Mantero apresenta no seu solo a propósito de Josephine não é dela nem de Josephine, é um agenciamento de características das duas bailarinas que sugere a existência de um terceiro corpo, um híbrido, um corpo único e isolado naquele trabalho (só existe no contexto da apresentação da peça). Não é preto nem branco, é castanho escuro, excepto nas mãos e na cabeça. Não aparenta estar nu (a cor acaba nos pulsos e no pescoço produzindo um efeito de camisola) mas não está vestido (conseguimos ver os pêlos das pernas e do púbis, quase como em destaque). Não se percebe se está inteiro; com menos luz confunde-se com a escuridão e há partes que desaparecem. É meio humano e meio animal porque as pernas acabam em pés de cabra. É opaco mas, quando transpira, desenha veios verticais que fazem descobrir o branco por baixo do negro da cor da pele e, neste caso, também negro de sujidade e cor de animal caprino. Negro de oculto, de sombrio, de assombrado; caprino de demónio ou apenas de mulheres rebeldes com diferentes tons de pele. Um corpo que não se desloca, mas nunca está parado. Está presente, mas parece uma assombração. Dilui-se no escuro, no entanto fica na memória com a sua ladaínia repetitiva e pontuada pelo “atroz”. É um corpo em devir, porque permite vários agenciamentos. “(...) Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. (...). Dançar é portanto, agenciar os agenciamentos do corpo”. (Gil 2001: 71) É um corpo nu, intensificado e isolado, que não chega a ser erótico⁷⁵. Não atrai nem provoca repulsa. Hierático e aparentemente parado⁷⁶. A sua calma esconde uma possível tensão interna. É ao mesmo tempo calmo e estranho, a sua hibridez é normal, porque não é monstruosa, apesar de misturar duas cores de pele e pés de cabra. Neste corpo coexistem diversos extractos que reclamam direito à presença, a evidente evocação de Baker e com ela todas as bailarinas nuas, observadas na expectativa de dançar, por outro lado, o nu normal contemporâneo, sem erotismo; a coexistência de dois tons de pele e com essa coexistência todas as miscigenações; a expressão oral, o texto, as queixas de Mantero e com estas, todas as queixas sobre, por exemplo, “as impossibilidades, as incapacidades atrozes”, ideia reforçada pelo facto de o peso e instabilidade do pés de cabra não lhe permitirem uma série de coisas como dançar, andar, progredir; ou o simples balir queixoso e caprichoso de uma cabra. O texto agenciado é uma espécie de diálogo interno com o corpo que passa para a cara e para as mãos, faz contrair músculos na barriga, cai ao mesmo tempo que o olhar, destacado pelas longas pestanas falsas, circula no corpo sem entraves (*as intensidades circulam no corpo-sem-órgãos* [Gil 2001: 50]).

Em suma, o Corpo sem Órgãos constrói-se porque o movimento dançado: 1) esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo; libertando os afectos e “dirigindo o seu movimento para a periferia do corpo, para a pele; 2) cria uma superfície contínua de espaço-pele, impedindo que os orifícios induzam movimentos em direcção ao interior do corpo. Pelo contrário, a respiração torna-se quase dérmica, os sons fazem vibrar a pele, a visão é toda em superfície. Se a bailarina do “ballet” apagava todo o traço dos seus órgãos genitais, a nudez contemporânea não faz paradoxalmente mais que sublinhar a continuidade da superfície única da pele, não deixando por igual os órgãos do interior manifestarem-se ou tornarem-se visíveis; 3) constrói, graças ao movimento, um corpo tipo anel de Möbius: pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades mais fortes. (Gil 2001: 79)

⁷⁵ “Se a dança deserotiza os corpos, é porque o movimento dançado se tornou desejo (desejo de dançar, desejo de desejo, desejo de agenciar). Quando o erotismo irrompe e possui os corpos (nomeadamente nas danças populares), é porque o movimento de agenciamento de agenciamentos foi ele próprio tomado num agenciamento concreto erótico”. (Gil 2002: 72, 73)

⁷⁶ “De uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional”. (Gil 2001: 93). O exercício de observar este movimento imperceptível foi explorado por Steve Paxton que o apelidou de *small dance*. Paxton considera a *small dance* a fonte primeira de todo o movimento humano, uma vez que é ela que nos sustenta quando estamos de pé.

O plano virtual de movimento, ou plano de imanência deste corpo, inclui a voz e o seu agenciamento como um texto que é como um pensamento em voz alta da coreógrafa. Neste plano de imanência, o pensamento e o corpo, enquanto dados empíricos, dissolvem-se um no outro; é o plano da heterogênesse do movimento dançado. “(...) o que se move como corpo regressa como movimento de pensamento”. (Gil 2001: 50) Há uma consciência do corpo, a que Gil se refere como diferente da consciência reflexiva e que intervém sempre que o corpo entra em acção, ao mesmo tempo que está presente em toda a forma de consciência. Essa consciência do corpo na dança condiciona o destino do movimento e transforma-o em movimento dançado. É também a consciência do corpo que, segundo Gil, tece o plano de movimento próprio da dança, o plano de imanência da dança.

Duas condições são necessárias para que o corpo onde fluem intensidades se forme: a) que o espaço interior, esvaziado, se reverta sobre a pele, constituindo então a matéria do CsO; b) que a pele, impregnada do espaço interior, se torne matéria-corpo do corpo pleno (espaço do corpo incluído). (Gil 2001: 77)

Se a intervenção da consciência do corpo tem um efeito real físico sobre o corpo, é porque também é portadora de energia. Mas por causa das suas representações macroscópicas e do seu tipo diferente de energia, a consciência interfere no jogo subtil e microscópico das pequenas percepções.

O êxito de numerosas tarefas corporais depende do dinamismo aventuroso da atmosfera; a consciência de si forma um obstáculo a esse livre jogo, impedindo as pequenas percepções de apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas que por vezes dependem de um deslocamento ínfimo. (Gil 2001: 159)

A consciência do corpo é antes um estado de relaxamento da atenção exterior, que se aplica a certo órgão como a um objecto. Quando se descreve a sequência de método de trabalho na construção deste solo: improvisação, registo videográfico da improvisação, composição, ensaio, composição, improvisação (não sabemos como foi exactamente o processo, mas importa aqui falar das várias improvisações), pensamos estar a referenciar-nos também às várias consciências do corpo. Ou seja, quando dizemos “improvisação”, queremos dizer que há um estado de relaxamento da atenção exterior, que permite um pensamento/acção não interpretado no momento (talvez por isso, dificilmente reproduzível, daí a necessidade do registo videográfico).

3- Uma estranheza inquietante

A experiência de “inquietante estranheza”, *Das unheimlich*, definida por Freud em 1919 é uma das características presentes em várias obras de arte, que está também muito presente na representação de corpos contemporâneos. Os híbridos nas imagens de arte contemporânea, não interferem com a percepção do visível, não criam aura. Há por vezes uma hiper presença dos corpos, mas não uma aura, por isso aparecem numa espécie de não relação que aviva ainda mais a estranheza que trazem. O ensaio de Freud começa por fazer do conceito, um conceito não psicanalítico, mas estético. E depois passa para o campo disciplinar da Etnologia, mais precisamente para o domínio da magia. A “inquietante estranheza” é uma espécie de terror que acompanha as coisas conhecidas desde há muito tempo e que nos são familiares. Neste corpo em devir que Mantero incarna, a estranheza pode aparecer em várias vertentes. Num palco, por exemplo o palco da Culturgest, um espaço que o público se habituou a ver de frente mas não a pisá-lo, um espaço especial, completamente escuro e silencioso, apesar de as cadeiras estarem quase todas ocupadas com público, já não se ouve o caminhar familiar das pessoas a dirigirem-se para os seus lugares, mas começa a ouvir-se algo à nossa frente, no escuro. Um caminhar diferente, que pára muito perto de nós. Habitados ao escuro, os nossos olhos começam a conseguir ver brilhos e depois uma cara muito branca (o brilho é o reflexo da purpurina nos olhos) que parece flutuar, ainda não se vê o corpo. Há algo de muito estranho e inquietante neste corpo. Percebemos agora que tem duas cores, demoramos algum tempo a ter a certeza que está nu, mas os pêlos sobressaem, principalmente no púbis. O corpo está pintado, mas continua ter uma estranheza. Não pára quieto, mas também não sai do lugar, é uma postura instável que causa perplexidade e nos obriga a estar atentos. Finalmente, a luz permite que se vejam os pés, não é claro o que são, mas percebe-se que talvez sejam a causa do desequilíbrio constante. O corpo

fala de várias formas, também recita palavras enigmáticas, queixosas e até ao fim acompanhamos a sua estranheza que acabamos por levar para casa para “resolver”.

Freud in his 1919 essay “The Uncanny”, addressed the spectral and its esthetic impact as one of the two major characteristics of any uncanny experience. But it is the other major, defining element in the Freudian uncanny that becomes of particular relevance for my argument: unexpected, uncontrolled, unruly forms of motion. (Lepecki 2006: 108)

Lepecki num capítulo dedicado especificamente a esta peça de Mantero, relaciona a inquietante estranheza com o tipo de movimento produzido durante o espectáculo. Segundo ele, Freud refere a existência de movimento onde não era suposto, ou ocupando um corpo que devia estar quieto, o movimento feito em tempos e ocasiões desapropriadas, bem como em intensidades desajustadas, como algumas das assinaturas mais explícitas da inquietante estranheza. Todas estas características de movimento que provocam estranheza, podem ser focos de observação com implicações teóricas em estudos relacionados com dança, e performance.

Indeed, it is striking how Freud’s essay is filled with examples of the uncanny as motion misbehaving, motion improperly disturbing the homely sense of a body’s “normal” stance or normative behaviour. This means that the uncanny would be but motion unexpectedly defying the laws of the home, whose source and agency cannot be accounted for visually or scientifically. The motion of the uncanny resist documentation, certification, and economy. What is uncanny in movement then, what turns any moment uncanny, is its apparent lack of purpose, efficiency, and function. Instead, in the uncanny, movement always happens for the sake of movement. (Lepecki 2006: 108)

Lepecki, neste sentido encara a peça de Mantero com um acto de protesto político, directamente ligado à inquietante estranheza e ao colonialismo por evocar o fantasma de uma bailarina negra, simbolicamente adoptada para “animar” o colonizador “apático” pela melancólica perda de mundos.

Mantero’s wobbling feet, her unbalance, metonymically reveal otherwise invisible cracks in the terrain, denouncing the stage as hollow ground, as a gathering place for those bodies atrociously improperly buried by the hands of colonialism. Importantly, this ground (Mantero’s, Baker’s, the mysterious Thing’s) is contiguous to where the audience stands. (Lepecki: 118)

Como se a peça ressuscitasse espectros do passado colonial mal estudado e mal enterrado, e ao mesmo tempo quebrasse com o devir movimento típico da Modernidade e exigisse uma paragem. Uma exaustão da dança.

Michael Taussig describes Josephine Baker’s dance as a “disorganizing the mimesis of mimesis”. (...) Baker’s way to escape the colonialist drive informing her European admirers is precisely by eluding the possibility of Europeans replicating, repeating, and reproducing her movements. (...) This understanding of dance as an improper practice, a practice that presents itself as essentially antirepertoire, a practice impossible for a certain subjectivity and body to grasp, to retain; this understanding of dance’s potencial for the uncanny; this claiming of a movement that is not for the eye to behold; this enactment of the dancer’s half-presence within the field of invisibilities that racialization and colonialism inaugurate; this understanding of race and of dance ontological and epistemological invocations of ghosts, all coalesce in Baker’s project of direct destruction of dance’s own colonialist premises. This destruction is what turns Mantero and Baker into accomplices and partners in each other’s struggles – each an uncanny, unruly half-presence of the other in the melancholic field of the European postcolonial. (Lepecki 2006: 122)

Lepecki sugere que a peça de Mantero, entre outras, introduz uma brecha na Modernidade ao recusar-se sair do lugar durante toda a coreografia. Quebra o devir-movimento da modernidade, questionando-o.

(...) it could very well be that by disrupting the alliance between dance and movement, by critiquing the possibility of sustaining a mode of moving in a “flow and continuum movement”, some recent dance may be actually proposing political and theoretical challenges to the old alliance between the simultaneous invention of choreography and modernity as a “being-toward-movement” and the political ontology of movement in modernity. In that sense, to exhaust dance is to exhaust modernity’s permanent emblem. (Lepecki 2006: 8)

Lepecki descreve o suor de Mantero como sinal de um esforço que aparentemente não existe e interpreta as linhas brancas desenhadas pelo suor na superfície castanha do corpo como cicatrizes, “mostrando que é

tudo ficção, uma imagem de mulheres-putas condenadas a dançar temas assobiados pelos lábios de outros.” (Lepecki: 119) Preferimos, no entanto, deixar todas estas hipóteses levantadas em aberto. Encarar a estranheza inquietante da peça como um atractor indefinido que leva o público a acompanhar os devires possíveis, sem encerrar interpretações, ou significados.

4- Conclusão

Voltando à inserção deste trabalho no contexto da arte contemporânea, além de assinalar uma série de características do corpo contemporâneo presentes neste trabalho: corpo estranho, nudez não erótica, monstrosidade normal, hibridez, devir-outrém, devir-animal; púbis, pêlos e cara em destaque (grande plano); corpo hierático, sem sair do lugar; corpo isolado, sem enquadramento exterior (sem cenário, por exemplo); androgenia (dada pela magreza e estrutura muscular de muitos corpos treinados); é possível fazer-se um pequeno enquadramento histórico. Gil refere-se a “trio A” de Yvonne Rainer, como a construção de um presente arruinando a realidade estabelecida. Não vou tão longe com o solo de Vera Mantero, mas arrisco colocá-lo como herdeiro da anti-obra de Rainer. O acto de rebeldia é assumido desde o início por Mantero. Rebeldia que atribui a Baker, mas que põe em acção por meio da não acção, uma anti-dança de um tipo diferente da de Rainer. Está a dançar o “estar parada no lugar”, enquanto o público à sua frente espera que ela dance. O discurso falado da autora teve como ponto de partida a sua inércia e acédia. Trazer este discurso para o trabalho final é uma audácia que permite apreender o actual (o presente do acto criativo de invenção de possíveis reactualizado sempre que se apresenta a peça). É reenvindicar o direito a ser “whatever” nos seus múltiplos devires, tal como é feito mais tarde por Karima Mansour na peça que assina em co-autoria com Miguel Pereira “Karima meets Lisboa meets Miguel meets Cairo” (Festival Alcantara/Rumo do Fumo 2006). No sentido de uma subjectividade flexível, remetemos para o discurso de Suely Rolnik no festival Alcantara de 2006 a propósito da subjugação da arte ao poder capitalista (Rolnik 2006), perguntando: “Como reactivar nos dias de hoje a potência política inerente à acção artística, o seu poder de instauração de possíveis?”. Neste solo Mantero consegue fazê-lo. Aquilo que nos propõe é indefinido e desconcertante, mas fica claro que coloca em relação uma série de factores que tomamos por adquiridos. O que pode um corpo? O que pode aquele corpo híbrido que nos deixa em suspenso, no título, no texto, na recitação, na não deslocação no espaço, no escuro, nas pequenas percepções que tiramos da expressão, do movimento, da cor, do brilho, da estranheza, do som, etc, etc? O que pode a arte? (Rolnik 2006)

Como se constrói uma obra actual? Procurando o real na realidade, nos seus interstícios e intervalos, nos movimentos ínfimos que a atravessam e que as suas fracturas libertam. São movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos. «Escutar a sua própria época» é receber esses signos subterrâneos, imperceptíveis, livres para construir com eles o presente actual. Ora, o corpo é o dispositivo mais apto para detectar, apreender e acolher tais movimentos. (Gil 2001: 211)

O corpo apto, e hipersensível desta bailarina/coreógrafa, ao mesmo tempo dotada da audácia de arriscar e da irreverência de poder falhar (sem falar do trabalho sério e exaustivo que está por trás do resultado final e que dá consistência à peça), é sem dúvida um detector de pertinências e do presente actual. É um “corpo vibrátil” (Rolnik 2006)

Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer reactivá-lo enquanto corpo paradoxal, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias. «Escutar a sua própria época» é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar. (Gil 2001: 212)

Sem querer entrar em grandes pormenores sobre o percurso artístico de Vera Mantero, penso que uma das características que o percorre é a procura de liberdade. Esta procura, do meu ponto de vista, passa no início por ser uma libertação do regime do poder a que o seu corpo estaria sujeito no Ballet Gulbenkian,

onde os corpos disciplinados eram muito codificados e regularizados. Depois de romper com o Modernismo típico da dança do Ballet Gulbenkian, há peças em que a autora parece questionar a ideia de corpo sensato, cordato, que funciona de acordo com cânones sociais, por exemplo em “A queda de um ego”. Por fim, é o corpo como tal que parece posto em causa. A relação com o conceito de corpo sem órgãos desenvolvida por Deleuze e Guattari, parece mais do que adequada na análise destes trabalhos. Em “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”, essa busca de liberdade parece estar desde o início da proposta no título. Como se fosse fundamental libertar-se da sua consciência exterior para poder pensar com o corpo, mais uma vez, usar a consciência do corpo.

Há algo de carnavalesco e de grotesco em muitas das cenas da obra desta artista: as patas de cabra em “uma misteriosa coisa disse e. e. cummings”, as cabeleiras excessivas em “Sob” e em “Poesia e Selvajaria” (1998), a mulher tapada a apanhar sol, os bailarinos que se movimentam em grupo como se fossem um cacho ou uma colmeia, a dança selvagem da chuva em “Poesia e Selvajaria”, as mulheres crucificadas em “Para enfastiadas e profundas tristezas” fazem parte desse desejo melancólico de criar um mundo onde a ruína se consiga conjugar com réplicas dos adereços primitivos que possam justificar ainda a criação poética. Continuar a criar, mesmo se tudo em redor é um absurdo, como essa figura cuja cabeça é uma máquina de lavar a roupa colada a um corpo de mulher. (...) Uma espécie de estado paralisante parece ameaçar o movimento no arco que vai de “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois” a “Uma misteriosa coisa disse e. e. cummings”. Como nas personagens de Beckett que lidam com duas únicas questões: Para quê mexer? Mexer para onde? A coreógrafa interroga-se, no entanto mexe-se. Mesmo que lenta e minuciosamente. (Pinto Ribeiro, 1999)

Mantero, entre outros⁷⁷, alterou o panorama da dança ocidental europeia, ao coreografar sem usar necessariamente movimento dançado e colocando como possibilidade natural o uso da voz. Nesse sentido, segundo Lepecki, artistas que ele cita no seu texto como: Bruce Nauman, Trisha Brown, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot, e William Pope L. pararam o devir movimento da Modernidade e potenciaram outros tipos de agenciamentos. Essa é uma das razões pelas quais este solo de Vera Mantero figura em “The exhausting dance”.

To track the coexistence of multiple temporalities within the temporality of dance, to identify multiple presents in the dancing performance, to expand the notion of the present from its melancholic fate, from its entrapment in the microscopy of the now, to the extension of the present along lines of whatever still-acts, to reveal the intimacy of duration, are all theoretical and political moves producing and proposing alternative affects through which dance studies could extract itself from its melancholic entrapment at the vanishing point. (Lepecki: 131)

Uma das tese de Lepecki no seu livro “The exhausting dance” é que a dança (ou algumas coreografias) enquanto acto performativos não são fenómenos efémeros, são, parafraseando Rolnik, instauradores de possíveis. São acções políticas.

5- Bibliografia

Borges, J. L. (1978) *El libro de los seres imaginarios*, Biblioteca Borges, Alianza editorial, 5ª edição 2005, Madrid.

Deleuze, G., **Guattari**, F. «(1980) 28 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes?», «Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible». *Mille Plateaux*, 185-204 e 284-380. Paris, Les Éditions de Minuit.

Garaudy, Roger (1980) *Dançar a vida*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

Gil, J. (1994) *Monstros*, Relógio d'Água editores, Lisboa

(1996) *A imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Relógio d'Água editores, Lisboa.

(1997) *Metamorfoses do corpo*, Relógio d'Água editores, Lisboa.

⁷⁷ Há toda uma sequência histórica de questionamento da Dança Modernista feita performativamente por inúmeros autores, dos quais aqui só falamos dos que figuram no livro “The exhaustion dance” de André Lepecki.

(1994) *Monstros*, Relógio d'Água editores, Lisboa

(2001) *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio d'Água editores, Lisboa

Freud, S. (1919), «O sentimento de algo ameaçadoramente estranho» (*Das unheimlich*),

Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise, 209-242. Lisboa, Publicações Europa América.

Lepecki, A. (2006) *The exhausting dance*, Routledge, Nova Iorque.

Mantero, V. (1995) Texto da peça: *Uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings*

(2007) conversa telefónica com Silvia Pinto Coelho (apontada por escrito, por tópicos)

Pinto Ribeiro, A. (1997) *Por exemplo a cadeira, ensaios sobre as artes do corpo*, Cotovia, Lisboa.

(1994) *Dança temporariamente contemporânea*, (1ª edição) Vega, Lisboa.

(1999) «Vera», *Mês de Março, Mês de Vera*, Programa de Março de 1999 da Culturgest, Lisboa.

Rolnik, Suely (2006), Geopolítica da Cafetinagem. Comunicação feita pela autora durante o Festival Alcantara em Lisboa.

Sasportes, J. e Pinto Ribeiro, A. (1991), «A Nova Dança Portuguesa», *Sínteses da cultura portuguesa. História da Dança*, Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Videografia:

Boutang, Pierre-André (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. [PART 1] - 144 min
<http://video.google.fr/videoplay?docid=438091653681675611>

Jakar, Michel (2004) gravação em vídeo de: *Uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings*

2- Biografias

2.1- Deborah Hay

<http://www.deborahhay.com/>

Deborah Hay was born in Brooklyn. Her mother was her first dance teacher, and directed her training until she was a teenager. She moved to Manhattan in the 1960s, where she continued her training with Merce Cunningham and Mia Slavenska. In 1964, Hay danced with the Cunningham Dance Company during a 6-month tour through Europe and Asia. Deborah Hay was a member of a group of experimental artists that was deeply influenced by Merce Cunningham and John Cage. The group, later known as the Judson Dance Theater, became one of the most radical and explosive 20th century art movements. By 1967, Hay had already achieved a prominent status as a young choreographer, and her unique style began to emerge as a distinct voice within the aesthetics of Judson. Sharing with her colleagues the ideas that dance engage with other art forms, and that the artificial distinction between trained and untrained performers be challenged, she focused on large-scale dance projects involving untrained dancers, fragmented and choreographed music accompaniment, and the execution of ordinary movement patterns performed under stressful conditions. In 1970 she left New York to live in a community in northern Vermont. Soon, she distanced herself from the performing arena, producing 10 "Circle Dances," performed on 10 consecutive nights within a single community and no audience whatsoever. Thus began a long period of reflection about how dance is transmitted and presented. Her first book, *Moving Through the Universe in Bare Feet* (Swallow Press, 1975), is an early example of her distinctive memory/concept mode of choreographic record, and emphasizes the narratives underlining the process of her dance-making, rather than the technical specifications or notations of their form. In 1976 Hay left Vermont and moved to Austin, Texas. Her attention focused on a set of practices ("playing awake") that engaged the performer on several levels of consciousness at once. While developing her concepts over the course of 15 years, she instituted a yearly four-month group workshop that culminated in large group public performances and from these group pieces she distilled her solo dances. Her second book, *Lamb at the Altar: The Story of a Dance* (Duke University Press, 1994), documents the unique creative process that defined these works. In the late 1990's Deborah Hay focused almost exclusively on rarified and enigmatic solo dances based on her new experimental choreographic method, such as *The Man Who Grew Common in Wisdom*, *Voilà*, *The Other Side of O*, *Fire*, *Boom Boom Boom*, *Music*, *Beauty*, *The North Door*, *The Ridge*, *Room*, performing them around the world and passing them on to noted performers in the US, Europe, and Australia. She also choreographed a duet for herself and Mikhail Baryshnikov, *Single Duet*, which toured with the *Past/Forward* project in 2000.

2.2- Julyen Hamilton

<http://www.julyenhamilton.com/>

Julyen Hamilton has been making dances, directing and teaching for the past 30 years. He was born in England, then lived in Amsterdam and now is based in Girona, Spain. In 1984 he was awarded the 'Zilveren Dansprijs' by the VSCD in Holland. Trained in a period of experimentation in London in the mid-70s, he has constantly made work from a radical point of view. His work, both in company and solo, develops dance for the theatre where dancers and light designer are directed to compose pieces instantly, a process of practising improvisation in rehearsal and in the moment of performance. Hamilton creates his own personal language where movement and text constantly intertwine and are passed amongst the performers as a way of manifesting the sharing of the imagination. He is also invited to play with musicians, to choreograph for other dancers and to collaborate with other directors. Since 1990 he has made more than 100 solos which have been seen all over the world. They are a highly original interplay between dance, live text and light. His solo Cell premiered in Barcelona in 2004 and has been performed regularly since then; his latest solo is entitled 'How It Is Made' and premiered in Paris in autumn 2007, before playing in Germany and Belgium. His teaching work comes straight from the stage experience; it goes deeply into the compositional aspects of creativity through the areas of the physical body, space, time, dramaturgy and voice. His label Blue Dog DVDs produces videos of his performances on dvd.

2.3- Lisa Nelson

Choreographer, collaborative artist, improvisational performer, videographer, farmer. Lisa Nelson has been exploring the role of the senses in the performance movement since the early '70s. She began her traditional modern dance and ballet training as a child at the Juilliard School in NYC, and received a degree in Dance from Bennington College in 1971. In pursuit of a flexible movement language, she studied world music, Western music (piano and guitar), mime, tai chi, experimental theater (Open Theater), experiential anatomy with Bonnie Bainbridge Cohen at the School of Body/Mind centering, and the perceptual research of J. J. Gibson. Throughout the 70's she investigated diverse approaches to dance improvisation, including solo; collaboration with musicians; with Daniel Nagrin's Workgroup (exploring dramatic qualities of movement interaction); performance with various contact improvisation groups in the U.S. and in Europe; and collaboration with Steve Paxton. In 1974, she created a 2-year course in video for dancers at Bennington College. Stemming from this research, she developed an approach to spontaneous composition and dance performance she calls Tuning Scores. Throughout the 90's she focused on developing these scores for interdisciplinary performance with the group Image Lab (Scott Smith, K.J. Holmes, Karen Nelson), presenting the work in the form of Observatories, bringing the process to varied populations on many continents. The tools of the score make apparent the ways the players sense and make sense of movement, exposing their opinions and setting up a dialogue about space, time, action and the desire to compose our experience. Her long-term collaborations with other

performing artists include dancers Steve Paxton, Daniel Lepkoff, and Image Lab, and video artist/choreographer Cathy Weis. Her current works include *GO* with Scott Smith, and *Night Stand* with Steve Paxton. She was a frequent guest artist at the European Dance Development Centre (EDDC) and School for New Dance Development (SNDO) in Holland in the 80's and 90's, and teaches intermittently through Movement Research in NYC. For 30 years, she co-edited and contributed writings to Contact Quarterly international dance and improvisational journal, and directs Videoda, a production, archival and distribution project videotapes of improvised dance. In 2001, she co-edited and contributed to a collection of writings, *Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception, Nouvelles de Danse #48-49 Brussels* [in French]. She lives in a farm in Vermont.

2.4- Mark Tompkins

<http://www.idamarktompkins.com/?q=en>

Mark Tompkins is an american dancer, choreographer and teacher living in France since 1973. After a series of solos and group collaborations, he founds the company I.D.A., International Dreems Associated, in 1983. Parallel to his activities as artistic director, his interest in improvisation and real time composition leads him to collaborate, through teaching, performing, and producing, with many dancers, musicians, lighting designers, and visual artists. Winner of the 1984 Bagnolet Choreography Contest, he creates a trilogy *Trahisons - Men, Women, Humen*, inspired by photographer Eadward Muybridge's study of the human body in motion, presented at the Montpellier Dance Festival in 1987. In 1988, he creates *Nouvelles* for the Avignon Festival, based on the novel IDA by Gertrude Stein. From 1990 to 1992, he produces *La Plaque Tournante*, a series of unique site specific performances involving dance, music, video and light with his company and local artists in ten european cities. Returning to the traditional theatre space, he creates *Home* (93), a vaudeville comedy for four performers, *Channels* (94), a large scale urban fantasy for seven dancers and three musicians, and *Gravity* (96), a reality show for five performers and video. He creates and performs many solos, and notably *La Valse de Vaslav* (89), an homage to Nijinski, *Witness* (92), dedicated to dancer and choreographer Harry Sheppard, *Under My Skin* (96), an homage to Josephine Baker and *Icons* (98), dedicated to Valeska Gert. Since 1998 they form an evening of solos, *Hommages*. Artist in residence in Strasbourg from 1998 to 2000, he creates *La vie rêvée d'Aimé* (99), a musical comedy for adolescents of all ages, and *remiXamor* (00), a panorama of the body of desire. Since 2001, Mark Tompkins is associated artist with the Théâtre de la Cité internationale in Paris where he develops *En Chantier* 2001-2004, a research and performance project in the construction site of the rehabilitated theatre. He performs recent works and, in 2003, creates an evening length solo, *Song and Dance*. His long time collaboration with composer and musician Nuno Rebelo inspires them to form a rock band. In 2005, *Mark Lewis and the Standards* release their first album and begin to tour. In 2006, they create a more intimate duet version, *Lost&Found*, and in 2007, Mark Lewis creates a more theatrical solo karaoké concert, *kings&queens*. In 2005, he creates a solo, *Sept Voiles*, inspired by Salomé and John the Baptist and a group piece, *ANIMAL Male*, which questions the themes of combat, survival,

power and domination, followed by a feminin version, *ANIMAL Female* in 2007. In 2008, for the 25th anniversary of the company I.D.A., Mark Tompkins reincarnates a solo from 1983, *empty holes – the life and love and death of John and Doris Dreem*, and creates *LULU an operetta of circumstance*. He receives the SADC Choreography Prize.

2.5- Steve Paxton

http://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Paxton

Steve Paxton (born 1939, **Tucson, Arizona**) is an experimental dancer and choreographer. His early background was in gymnastics while his later training included three years with Merce Cunningham and a year with José Limón. As a founding member of the Judson Dance Theater, he performed works by Yvonne Rainer and Trisha Brown. He was a founding member of the experimental, Grand Union, and in 1972 named and began to develop the dance form known as Contact Improvisation, a form of dance that utilizes the physical laws of friction, momentum, gravity, and inertia to explore the relationship between dancers.

Paxton believed that even an untrained dancer could contribute to the dance form, and so began his great interest in pedestrian movement. After working with Cunningham and developing chance choreography, defined as any movement being dance, Paxton's interest in the boundaries of movement was ignited. Paxton is one of the most influential dancers of his generation whose approach has influenced choreography globally. In 1994, he was awarded a grant from the Foundation for Contemporary Arts Grants to Artists Award. He attempts to remain reclusive, except when performing, teaching and choreographing internationally.

2.6- Vera Mantero:

<http://www.orumodofumo.com/>

Nasceu em Lisboa em 1966. Estudou dança clássica até aos 18 anos. Foi bailarina do Ballet Gulbenkian (1984/1989). Em Nova Iorque e Paris estudou técnicas de dança contemporânea, voz e teatro, fazendo então um corte com a sua formação clássica. Como bailarina trabalhou em França com Catherine Diverres. Começou a coreografar os seus próprios trabalhos em 1987, e desde 1991 tem mostrado as suas peças em teatros e festivais na Europa, Brasil, EUA, Canadá e Singapura. Em 1999 a Culturgest organizou uma retrospectiva do seu trabalho. Participa regularmente em projectos internacionais de improvisação e dá formação e workshops de criação/composição. Desde o ano 2000 tem vindo a dedicar-se cada vez mais ao trabalho de voz. O espectáculo 'Vera Mantero e Gabriel Godói interpretam Caetano Veloso' já foi apresentado em várias cidades da Europa. Com Nuno Vieira de Almeida trabalhou no espectáculo 'Vera Mantero canta os americanos...com Nuno Vieira de Almeida' (canções de Cole Porter, George Gershwin, Kurt Weill, entre outras) que foi apresentado em várias cidades do país e em Maio de 2005 estreou 'Is that all there is? Then let's keep dancing...', também com Nuno Vieira de Almeida.

Participa igualmente nos projectos de música experimental/spoken word “Separados Frutos” do qual fazem parte os músicos Nuno Rebelo, Ulrich Mitzlaff e Manuel Guimarães e o recente “So Happy Together”, com Vítor Rua e Nuno Rebelo. Representou Portugal na 26ª Bienal de S. Paulo 2004 em parceria com o escultor Rui Chafes com a peça “Comer o Coração”. No ano de 2002 foi-lhe atribuído o Prémio Almada (IPAE/Ministério da Cultura Português) pela sua carreira como criadora e intérprete. Para ela a dança não é um dado adquirido, acredita que quanto menos o adquirir mais próxima estará dela, usa a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessita de perceber, vê cada vez menos sentido num performer especializado (um bailarino ou um actor ou um cantor ou um músico) e cada vez mais sentido num performer especializadamente total, vê a vida como um fenómeno terrivelmente rico e complicado e o trabalho como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o seu e o dos outros, luta que considera essencial neste ponto da história.

BIBLIOGRAFIA

- BARRENTO, João (1987), *O Espinho de Sócrates (Modernismo e Expressionismo – Ensaios de Literatura Comparada)*. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- BECKET, Samuel (1952), “À Espera de Godot”, *Teatro de Samuel Becket*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, s. d.
- DUNCAN, Isadora (1998 [1928]), *Isadora: My Life*. Great Britain: Sphere Books LTD, 1988.
- ECO, Umberto (1977), *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 11ª edição. Lisboa: Editorial Presença, Junho, 2004.
- FARGUELL, Roger W. M. (2001 [1995]), “Kleist”, tradução de João Barrento in *Figuras da Dança*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- FAZENDA, Maria José (2007), *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta Editora, Setembro de 2007.
- FISCHER, Claudia Jeanette (2007), *Schiller e Kleist, a propósito de Graça*. Doutoramento em Teoria da Literatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- GIL, José (1996), *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, 2ª edição. Lisboa: Relógio D’Água editores, Fevereiro de 2005.
- GIL, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, 2ª edição. Lisboa: Relógio D’Água editores, Dezembro de 1997.
- GIL, José (2001), *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água editores, 2001.
- JOWITT, Deborah (1988), “The Search for Motion” in *Time and the dancing image*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, USA 1989.
- JUSTO, José Miranda (2009), “A Vontade Nua e a Verdade do Improvável, breve introdução a uma prosa reflexiva de Heinrich von Kleist” in *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Lisboa: Antígona, Junho 2009, 1ª edição.
- KATZ, Helena (2005), *UM, DOIS, TRÊS, a Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte. Fórum Internacional de Dança Editorial, Brasil, 2005.
- KLEIST, Heinrich von (2009 [1810]), *Über das Marionettentheater und andere Schriften (Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos)*. 1ª edição portuguesa. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, Junho 2009.
- LEPECKI, André (2001), *Moving Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the Words of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-97)*. Dissertação de Doutoramento em Performance Studies, Departamento de Performance Studies, New York University, 2001. Capítulos pré-

publicados no site de Sarma com datas de 1, 2, 3 e 6 em Janeiro de 2004:

<http://www.sarma.be/searchadvanced.asp?sselect=Authors&stext=Andr%E9+Lepecki&selAuthor1=Andr%E9+Lepecki&operator=And&sselectII=Title&stextII=&selAuthor2=&SortOrder=Title>

LEPECKI, André (2006), *The Exhausting Dance*, Routledge, Nova Iorque.

MAN, Paul de (1956-1983), “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*” in *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University press, Reprint of essays originally written 1956-1983.

MANNING, Erin (2009), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. (“Brian Massumi and Erin Manning, editors”) London, England: MIT Press Cambridge, Massachussets, 2009.

MANTERO, Vera (1999 [1991]), *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* in *Mês de Março, mês de Vera, 10 anos de obras de Vera Mantero*, (programa integrado em “Dança do século XX” na Culturgest com curadoria de António Pinto Ribeiro) Lisboa, Culturgest, 1999.

MIRA, Ana Fonseca (2008), *ABCDEFGH The Feet Understand*. Dissertação de Mestrado em Estética. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.

MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e Imagem* (“Passagens”). 1ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2008.

MIRANDA, José A. Bragança de (2006), “Queda Sem Fim” in *Queda Sem Fim, seguido de “Descida ao Maelström”, de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Nova Vega, 2006.

NELSON, Lisa (2001), “À Travers vos Yeux”, *Vu du Corps, Nouvelles de Danse*, nº 48, 49, Automne-Hiver 2001, págs. 9, 26.

QUINTAIS, Luís (2010) “A Selva Dentro da Selva”, *Revista Nada*, nº 14, Março de 2010, págs. 37/42.

RAINER, Yvonne (2007), *The Mind is a Muscle*, Afterall Books, Central Saint Martins College of Art and Design, London, 2007.

RIBEIRO, António Pinto (1997) *Por Exemplo a Cadeira, ensaios sobre as artes do corpo*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.

RIBEIRO, António Pinto (1994) *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa: Nova Vega, 1994.

RUA, Vítor (2009), *A Musicologia na Era do Porquinho Babe - Telectu*. Madrid, Bubok, 2009.

POE, Edgar Allan (2006), “Descida ao Maelström” in *Queda Sem Fim, seguido de “Descida ao Maelström”, de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Nova Vega, 2006.

SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, (“Obras de Fernando Pessoa”), edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, Setembro de 1998.

TURNER, Victor W. (1995 [1969]), “Liminality and Communitas” in *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. Aldine de Gruyter, N.Y. , U.S.A. 1995.

VÉRAIN, Jérôme (1993), “Kleist ou le Dernier Acte de l’Histoire du Monde” e “Vie de Heinrich von Kleist” in *Sur le Théâtre de Marionnettes*, Mille et une nuits, Setembro 1993.

WEIL, Simone (2004 [1947]), *A Gravidade e a Graça*, Lisboa, Relógio d’ Água Editores, 2004.

WHERRY, Albinia (2009 [1898]), “The Spinario” in *Greek Sculpture with Story and Song* (96-98). Read Books. Última consulta online, 24-09-2010:

http://books.google.pt/books?id=jDVMe2kbAF8C&source=gbs_navlinks_s

SULLIVAN, Mary Ann (2006), *Spinario*, Capitoline Museum. Última consulta online, 24-09-2010:

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/rome/capitolinemuseumone/spinario.html>

VIDEOGRAFIA

DAMÁSIO, António (2009), *António Damásio: This time with feeling*, entrevista conduzida por David Brooks. Aspen Ideas Festival, Aspen Institute, 07-04-2009. Última consulta online, 24-09-2010: http://fora.tv/2009/07/04/Antonio_Damasio_This_Time_With_Feeling

EDELMAN, Gerald M. (2005), *From Brain Dynamics to Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. UCLA Anderson School of Management. Última consulta online, 24-09-2010: <http://www.youtube.com/watch?v=ovHv3yZM4KE>

PAXTON, Steve (1979 [1972]), *Contact-Improvisation – Shute*. John Weber Gallery, New York City. A Change Inc. Wooland Video Production, 1979. Última consulta online, 24-09-2010: <http://video.google.com/videoplay?docid=1755781206875047829#>

PAXTON, Steve (1987), *Fall After Newton*. New York City, Videoda Production. Última consulta online, 24-09-2010: http://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM&feature=related

RAMACHANDRAN, Vilayanur (2010), The Neurons that Shaped Civilization. TED Talks 2010. Última consulta online, 24-09-2010: <http://www.youtube.com/watch?v=t0pwKzTRG5E>

FILMOGRAFIA

SANDERS-BRAHMS, Helma (1976-77), *Heinrich*, Ciclo de cinema “À volta de Kleist”, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema 18 e 19 de Março 2010.

